

HELMI HELMELTÄ, PALJETTI PALJETILTA

Kotimaisten muotialonkien kirjonnat 1940–1970-luvuilla

Helsingin yliopisto

Käyttäytymistieteellinen tiedekunta

Opettajankoulutuslaitos

Käsityönopettajankoulutus

Pro gradu -tutkielma

Käsityötiede

Elokuu 2015

Sanna Lindeman

Ohjaaja: Ritva Koskennurmi-Sivonen

Tiedekunta – Fakultet – Faculty Käyttätymistieteellinen tiedekunta	Laitos – Institution – Department Opettajankoulutuslaitos
Tekijä – Författare – Author Sanna Lindeman	
Työn nimi – Arbetets titel – Title Helmi helmeltä, paljetti paljetilta Kotimaisten muotialonkien kirjonnat 1940-1970-luvuilla	
Oppiaine – Läroämne – Subject Käsityötiede	
Työn ohjaaja(t) – Arbetets handledare – Supervisor Ritva Koskennurmi-Sivonen	Vuosi – År – Year 2015
<p>Tiivistelmä – Abstrakt – Abstract</p> <p>Tavoitteet: Kotimainen erityisesti 1940–1970-luvuilla kulta-aikaansa elänyt salonkimuoti on ilmentymä h asiantuntemuksesta ja taidosta käsityön saralla. Kirjonnat osana salonkipukuja ja asusteita ovat sa leima. Tämän tutkimuksen tarkoituksena on nostaa esiin ja analysoida, millaisia kirjontamateriaaleja, -t keinoja kotimaisissa salonkipuvuissa ja -asusteissa on 1940—luvuilla käytetty. Tavoitteena on l kotimaisten salonkien kirjonnat ovat suhteessa haute couture -kirjontoihin.</p> <p>Menetelmät: Tutkimusaineiston 25 kotimaisten salonkien 1940–1970-luvuilla valmistettua pukua esinetutkimuksen keinoin. Tutkimuskysymysten pohjalta on valmistettu analyysirunko, joka on ollut analyysivaiheessa. Tiedonkeruuta on tapahtunut myös kuvattaessa tutkimusaineisto myöhempää käy analyysi on suoritettu laadullisen aineiston Atlas.ti-analyysiohjelmaa käyttäen. Tutkimusaineistosta ot analyysiohjelmassa primaaridokumentteina. Kuvien välityksellä puvuista ja asusteista on koodattu analyysirungon mukaisia asioita, muodostettu koodiperheitä ja koodiverkostoja tutkimusair Sekundaariaineistona toimineet Omin käsin -lehden helmikirjonta-artikkelit auttoivat esineiden Vertailuaineisto sisälsi lisäksi kuvia kirjoituista puvuista kotimaasta ja ulkomailta.</p> <p>Tulokset ja johtopäätökset: Tutkimusaineiston salonkipuvut ja -asusteet oli koristeltu yleensä helmikirjo helmi- ja nyörikirjontaa yhdistämällä. Kirjontamateriaaleina käytettiin erilaisia helmiä, nyörejä sekä korist ja -pitsejä. Kotimaisten salonkien helmi- ja nyörikirjonnassa ei ollut tarkkaa tekniikkaa, jota kaikki kirjoj noudattaneet. Käytetyt pistot olivat keino halutun lopputuloksen aikaansaamiseksi. Helmet kirjottiin yks useamman helmen pistoina. Onnistunut lopputulos perustui kirjojan vankkaan materiaalien ja hallitsemiseen. Helmissä suosittuja olivat valkoisen ja vaalean sävyt, kun taas nyörit ja nauhat olivat hopeanvärisiä. Kirjonnat sijoittuivat puvuissa ja asusteissa yleensä jollekin rakenteelliselle viival helmaan tai pääntielle. Kuviodien aiheet jakaantuivat geometrisiin ja luonnonaiheisiin. Prin sekundaariaineistoista on havaittavissa suunnittelija ja kirjoja kohtaisia tyylejä. Kotimaisen salon kirjonnat soveltuivat suomalaiselle identiteetille tyypilliseen vaatimattomaan arvokkuuteen.</p>	
Avainsanat – Nyckelord – Keywords salonkimuoti, haute couture, helmikirjonta, nyörikirjonta, sommittelu	
<p>Säilytyspaikka – Förvaringsställe – Where deposited</p> <p>Helsingin yliopiston kirjasto – Helda / E-thesis (opinnäytteet) ethesis.helsinki.fi</p>	

Tiedekunta – Fakultet – Faculty Faculty of Behavioral Sciences	Laitos – Institution – Department Department of Teacher Education
Tekijä – Författare – Author Sanna Lindeman	
Työn nimi – Arbetets titel – Title Bead by Bead, Sequin by Sequin Embroideries by Finnish Fashion Houses in the 1940s-1970s	
Oppiaine – Läroämne – Subject Craft Studies and Craft Teacher Education	
Työn ohjaaja(t) – Arbetets handledare – Supervisor Ritva Koskennurmi-Sivonen	Vuosi – År – Year 2015
<p>Tiivistelmä – Abstrakt – Abstract</p> <p>Finnish fashion house tradition involves a great deal of technical expertise and craftsman. Embroidery can be seen as the crown in the ornamentation of Finnish couture dresses. The aim of this study is to discover and analyze the embroideries made by the Finnish fashion houses in the 1940s-1970s. What materials and techniques were used? What kinds of composition and design were established? The second aim is to compare the findings with haute couture and compare Finnish embroideries.</p> <p>The research data consists of 25 Finnish couture dresses and accessories produced in the 1940s-1970s. The study is conducted by using the object-based research method. The research data was explored as material objects to find out the particularity of the embroideries. The dresses and accessories were photographed during this process. The data was analyzed using a qualitative data analysis and research software Atlas.ti. Photographs taken from the research data were used as primary documents in the analysis. An analysis framework was used to create codes, categories, families and nets to organize the research data. Magazine pictures and literature were used as secondary data. The secondary data consists of the Finnish craft magazine Omin käsin and articles on beading.</p> <p>The dresses and accessories were decorated by mainly using bead embroidery. Bead embroidery was also mixed with passementerie. Different sizes and styles of beads and ribbons were used. Different stitches were a way to accomplish the desired design. Finnish fashion house tradition allowed embroiderers to find their own technical ways. Embroiderers' skills and workmanship were valued and trusted. White and light colors were mainly used in embroidery bead embroidery. Gold and silver were the most common colors. Embroideries never covered the whole dress as in the haute couture dresses. The embroidery was usually placed on the neck or some other structural line of the dress. Geometrical shapes and nature topics were popular in the embroideries. Each designer and embroiderer developed their own recognizable style. Unlike haute couture embroideries were much richer and bolder, Finnish fashion house embroideries can be described as simple and precious. As such they were suitable for Finnish occasions, style and personality.</p>	
Avainsanat – Nyckelord – Keywords Embroidery, Beading, Passementerie, Finnish Fashion House, Haute Couture, Ornamentation	
Säilytyspaikka – Förvaringsställe – Where deposited Helsingin yliopiston kirjasto – Helda / E-thesis (opinnäytteet) <i>ethesis.helsinki.fi</i>	

SISÄLLYSLUETTELO

1 JOHDANTO	I
2 HAUTE COUTURE	4
2.1 Haute couture -puvun valmistus	7
2.2 Couturemuoti Lontoossa ja Italiassa	8
3 KIRJONTA OSANA COUTUREPUKUA	11
3.1 Lunéville -kirjonta	13
3.2 Haute Couturen alihankkijat, pariisilaiset kirjontatalot	16
4 KOTIMAINEN SALONKIMUOTI	19
4.1 Kotimaiset salongit	24
4.1.1 Atelier Riitta Immonen	25
4.1.2 Salon Kaarlo Forsman	26
4.1.3 Salon Ståhlberg ja Atelier Solveig Savola	27
4.1.4 Neulottua-Stickat Ulla Bergh	27
4.2 Prêt-à-porter ja boutique.....	29
5 SOMMITTELU	30
6 SALONKIPUKUJEN JA -ASUSTEIDEN TUTKIMINEN.....	32
6.1 Mikrohistorian esinetutkimus	33
6.2 Laadullinen pukututkimus.....	37
7 TUTKIMUSTEHTÄVÄ, ANALYYSI JA AINEISTO	41
7.1 Aineiston analyysi.....	42
7.2 Tutkimusaineisto	45
8 KIRJONTA, SALONKIMUODIN KÄSITYÖLLISIN LEIMA....	52
8.1 Kädet kirjontojen takana.....	55
8.2 Kimaltavat ja kauniit kirjontojen materiaalit.....	60
8.2.1 Helmet	60
8.2.2 Nyörit, koristenauhat ja langat	70
8.3 Kirjontatekniset ratkaisut.....	74

8.3.1 Mallin jäljentäminen, harjoituskappaleet ja työjärjestys.....	80
8.3.2 Käytetyt helmikirjontapistot	82
8.3.3 Nyörikirjonta.....	89
8.3.4 Virkkausapplikaatio	94
9 SOMMITTELU	95
9.1 Kirjonnan paikka puvuissa ja asusteissa.....	96
9.2 Kirjontojen aiheet.....	105
9.2.1 Geometriset kuvat	106
9.2.2 Luonnonaiheet	109
9.3 Kirjontojen kuvat	112
10 JOHTOPÄÄTÖKSET	122
10.1 Kirjontamateriaalit.....	123
10.2 Kirjonnoissa käytetyt tekniset ratkaisut.....	125
10.3 Kirjontojen sommittelu	128
10.4 Kirjontojen suunnittelijat ja kirjojat	130
11 POHDINTA	132
LÄHTEET	138
LIITTEET	153

1 JOHDANTO

Monet tuntevat nimeltä pariisilaisia muotitaloja ja jopa niiden maineikkaita suunnittelijoita. Haute couture -muoti kiehtoo ja kiinnostaa jo pelkällä kauneudellaan. Alaa enemmän tuntevalle pukujen näennäinen yksinkertaisuus kutsuu tutustumaan ja tutki-
maan lisää. Haute couture -pukujen yksi tunnusmerkki on niiden runsaat kirjonnat. Upeiden luomusten koristelijat jäävät kuitenkin usein tuntemattomiksi. Kamitsis (2000, s. 6) kuvaa haute couture -kirjonnin tapahtuvan ikään kuin varjossa, vaikka ilman sitä monissa haute couture -luomuksissa ei olisi puoliakaan niiden vetovoimasta ja taianomaisuudesta. Monikaan ei osaa nimetä yhtäkään haute couture -kirjontataloa tai niiden suunnittelijaa eikä tunne työtapoja, joilla kirjonnat on luotu.

Ritva Koskennurmi-Sivosen mukaan kotimaiset ateljeeompelimot ja erityisesti 1900-luvun muotisalongit toimivat haute couture -muotitalojen mallin mukaan. Kotimaisten muotisalongien kulta-aika sijoittuu 1940–1970-luvun Suomeen. Salonkiajan tarkkaa alkua ja loppua on vaikeaa määrittää. Jo 1800-luvun lopussa Helsingissä toimi kaksi signeerrattua ja korkeatasoista yksilöllisiä naistepukuja valmistavaa liikettä, Magasin du Nord ja Á la Parisienne. Atelier Nina Bergman on perustettu 1920-luvulla, kun taas La Robe aloitti toimintansa 1930-luvulla. Monet salongeista joutuivat lopettamaan toimintansa ja sulkemaan yrityksensä 1970-luvulla. Vain Salon Kaarlo Forsman onnistui jatkamaan toimintaansa 1980-luvulle. (Koskennurmi-Sivonen, 2001, s. 5.)

Myös kotimaisia salonkipukuja on koristeltu salonkitoiminnan alusta alkaen. Alkuun koristelukeinot olivat perinteisempiä, mutta myöhemmin mallia otettiin muun muassa Pariisista, josta myös osa materiaaleista hankittiin. Kotimaisten salonkien kirjonnat vetävät katseen puoleensa yhtä lailla kuin haute couture -pukujen kirjonnat ja toimivat salonkipukujen tavaramerkkinä.

Ritva Koskennurmi-Sivosen (1998, s. 288) sanoin ”kirjonta on couturen tunnusmerkki”. Couturemuotiin liittyvistä yksityiskohdista kirjonnalla on käsityöllisin leima. Tutkielmassani perehdyn kotimaisten muotisalongien kirjontoihin. Varsinainen tutkimusaineistoni käsittää 25 kotimaisten salonkien kirjottua pukua ja asustetta. Tutkimusaineisto on peräisin lähihistoriasta, 1940–1970-luvuilta. Tutkin varsinaisia pukuja ja asusteita

esine- ja pukututkimuksen näkökulmasta ja keinoin. Primaariaineiston ja sekundaariaineiston, kuten lehtien, avulla tutkin niitä materiaaleja, tekniikoita ja sommittelun keinoja, joilla kotimaisten salonkipukujen kirjonnat on valmistettu. Lisäksi tavoitteena on muun kirjallisuuden ja kuvien avulla vertailla salonkikirjontoja ilmiönä niin haute coutureen kuin muihin eurooppalaisiin couturekirjontoihin.

Iltapuvuissa haute couture -kirjontojen suunnittelijat saattoivat päästää mielikuvituksensa valloilleen. Ilta oli aikaa, jolloin coutureasiakas sai luvan kimaltaa. Kirjottaviin haute couture -pukuihin valittiin yleensä puku, jonka leikkaus oli yksinkertainen ja kankaan pinta suorastaan vaati koristelua (Wilcox, 2008, s. 136). Haute couture ja salonkikirjonnoilla oli rajoitteensa, jotka kirjontojen suunnittelijan ja valmistajan tuli ottaa huomioon. Kirjonta valmistettiin tietylle kankaalle, tiettyyn puvun osaan ja yleensä vielä tiettyyn kohtaan tässä puvun osassa. Kirjonnan paikka korosti valittua puvun kohtaa, joten kirjonta tuli suunnitella niin, että se kunnioitti kokonaisuutta.

Haute couture ja salonkipukujen kirjontojen suunnittelussa kohtaa kaksi oman alansa asiantuntijaa ja taiteilijaa, muotisuunnittelija ja kirjoja, sekä heidän huippuosaamisensa. Muotisuunnittelija antaa kirjojalle suuntaviivat, joita kirjoja tulkitsee tyyllillään ja ammattitaidollaan. Kamitsis (2000, s.15) kuvaa onnistuneesti muotisuunnittelijoita tarinankertojiksi ja kirjoja tarinan kuvittajiksi.

Kotimaisten salonkien historiaa ja toimintaa on aiemmin laajasti tutkinut Ritva Koskennurmi-Sivonen (1998, 2002 & 2008), joka on keskittynyt erityisesti Atelier Riitta Immosen toimintaan ja tuotantoon. Ritva Koskennurmi-Sivonen on teoksissaan peilannut kotimaista salonkikulttuuria ja muotia Pariisin haute coutureen ja muotitalojen toimintaan. Koskennurmi-Sivosen tutkimukset ovat luoneet tärkeimmän pohjan ja vertailuaineiston omalle tutkielmalleni.

Väitöskirjassaan *Muodin vai muodon vuoksi? Couturemuodin ja muotoilun vaikutukset Kaisu Heikkilä Oy:ssä 1950-luvulta 1980-luvun alkuun suunnittelijan näkökulmasta*, Marjatta Heikkilä-Rastas on tutkinut tamperelaisen muotisuunnittelija Kaisu Heikkilän toimintaa ja suhdetta Pariisiin ja haute coutureen. Kaisu Heikkilä Oy valmisti 1950–1980-luvuilla ateljeepukuja teollisen tuotannon ohella. Kaisu Heikkilä Oy:n

toiminta sijoittuu samalle ajalle kuin oman tutkimusaineistoni valmistusajankohta, joten se antaa vertailupohjaa ateljeetoiminnasta muualla Suomessa.

Satu Lahti (2010) on pro gradu -tutkielmassaan *Ateljeevaatteen valmistuksen työtavat Salon Kaarlo Forsmanin tuotannossa* tutkinut Salon Kaarlo Forsmanin ateljeen vaiheita ja työtapoja. Satu Lahti on tutkielmansa konkreettisesta pukuaineistosta analysoinut, varsinaisten ompeluteknisten ratkaisujen lisäksi, pukujen koristelutapoja Salon Kaarlo Forsmanissa. Tämä on oman tutkielmani aihealuetta, ja Lahden tutkimus onkin toiminut oivana esimerkkinä ja vertailukohtana ajatellen Salon Kaarlo Forsmanin koristelutapoja.

Amerikkalaisen tutkijan, Claire B. Shaefferin (1993) couturetekniikoista kirjoittaman teoksen avulla olen selvittänyt couturevaatteen valmistusprosessin vaiheita ja koriste-luiden kohtaa tässä prosessissa. Samaa olen hahmotellut kotimaisten salonkivaatteiden osalta Ritva Koskennurmi-Sivosen, Marjatta Heikkilä-Rastaan sekä Satu Lahden tutki-musten pohjalta. Sommittelun osalta tutkielmani tärkeimpänä lähteenä olen hyödyn-tänyt Marian L. Davisin (1987) puvun visuaaliseen suunnitteluun keskittyvää teosta. Teos käsittelee nimenomaan vaatteiden ja asujen valmistuksessa huomioon otettavia sommittelun keinoja, elementtejä ja periaatteita.

”Unlike the machine, the hand knows no limits.”

- François Lesage -

(Kamitsis, 2000, s. 17.)

2 HAUTE COUTURE

Claire Shaeffer (1993, s. 7) on kääntänyt ranskankielisen ilmaisun haute couture englanniksi ”sewing with high level”. Vapaasti suomennettuna tämä voisi tarkoittaa ”korkeatasoista ompelamista”. Shaefferin mielestä haute couture voitaisiin kuitenkin varsinaisen sisältönsä puolesta paremmin kääntää ”finest high-fashion sewing”, joka olisi suomennettuna ”hienoimman huippumuodin ompelua”. Ritva Koskennurmi-Sivosen (1998, s. 33) mukaan haute couturen englanninkielinen sopiva käännös olisi ”high fashion” tai ”great high fashion”, joka Suomeksi olisi ”huippumuoti”. Haute couture termi on edelleen elinvoimaisena käytössä.

Ranskan paikka huippumuodin johtotähtenä on seurausta vuosisatoja vanhasta maineesta muodin maana. Maineen saavuttamisessa apuna on ollut Ranskan valtio, joka on tukenut ylellisten vaatteiden kaupankäyntiä 1700-luvulta lähtien. (Miller, 2008, s. 118.) Haute couture -termin käyttö on tarkasti säädelty ja siihen oikeutettuja ovat vain tietyt kriteerit täyttävät pariisilaiset yritykset. Muista samoilla periaatteilla toimivista yrityksistä voidaan käyttää termiä *couture*. (Koskennurmi-Sivonen, 1998, s. 32–34.) Haute couture -asuja kuvataan usein korvaamattomina taideteoksina, jopa myyttisinä. Niiden hintaa ei aina voida laskea rahassa. Haute couture -asuihin liitettävä ei-taloudellinen aspekti, niiden käyttäjälleen tuoma status onkin usein tärkein. (Palmer, 2001, ss. 54, 207.)

Vuosina 1825–1895 elänyttä Charles Fredrick Worthia pidetään haute couturen isänä (de Marly, 1980, ss. 14, 23). Worth sai aikanaan kansainvälisestikin hyvin tunnetun maineensa ammattitaitoisesti ja ylellisistä ranskalaisista materiaaleista tehdyillä puvuillaan. Worth oli myös henkilö, joka perusti pariisilaismuotisuunnittelijat yhdistäneen ja tilaustyönä tehtävän vaateenvalmistusliiketoiminnan aloittaneen Chambre Syndicale de la Couture Parisienne vuonna 1868. (Palmer, 2001, s. 13.)

Chambre Syndicale de la Couture Parisienne oli laillinen hallitseva elin, joka sopi yhteisesti yksittäisten muotitalojen työvoimaan, markkinointiin ja tekijänoikeuksiin liittyvistä asioista. Jäsenyys tuli uusia vuosittain ja jäsenten oli noudatettava tiukkoja kriteereitä. Alkuperäisistä malleista tuli valmistaa asiakkaille puvut mittatilaustyönä, joka edellytti vähintään kolmea sovitusta valmistuksen eri vaiheissa. Muotitalossa tuli lisäksi työsken-

nellä vähintään 20 täysipäiväistä työntekijää, ompelijattaria (*petites mains*) sekä myyjätär (*vendeuses*). (Palmer, 2008, ss. 65–66; Palmer 2001, s. 16.)

Pariisissa Chambre Syndicale de la Couture Parisiennen vaatimuksiin kuului, että muotitalojen tuli esitellä kokoelmat kaksi kertaa vuodessa syksyisin ja keväisin määrättyinä päivinä. Jokaisessa kokoelmassa tuli olla vähintään 75 muotitalon alkuperäistä mallia, jotka *couturier* tai hänen täysipäiväisesti työskentelevät *modélistes* eli avustajat olivat luoneet. (Palmer, 2008, s. 66.) Vastatakseen asiakkaiden eri tilaisuuksiin tarvittaviin asutarpeisiin jokainen kokoelma käsitti aamu-, iltapäivä- ja iltapukuja. Kevät- ja kesämalleja oli yleensä syksy- ja talvimalleja enemmän, koska ne olivat edullisempia tuottaa. (Palmer, 2008, s. 72.) Näytösten lisäksi malleja tuli esitellä muotitalossa kolmen mallin mininäytöksissä eli *passagessa* vähintään 45 kertaa vuodessa. Pariisilaisten muotitalojen muotinäytökset etenivät yleensä päiväasuista iltapukuihin. Muotinäytös huipentui perinteisesti morsiuspukuun. (Palmer, 2008, ss. 66, 76.)

Chambre Syndicale de la Couture Parisiennen säännöt varmistivat, että haute couture säilytti asemansa eikä muuntunut massatuotannoksi. Tiukkuuden taustalla oli ajatus Ranskan historiallisen maineen säilyttämisestä modernina, innovatiivisena, loppuun asti hiottujen käsityöläistaitojen tuottajana ja alkuperäisen muodinluojana. Kulttuurisen merkityksen lisäksi haute couture työllisti parhaimmillaan yli 300 miljoonaa ranskalaista ennen toista maailman sota. (Palmer, 2008, s. 66.)

Materiaaleihin liittyen haute couture muotitalojen tärkeä työntekijäryhmä olivat materiaalien hankkijat. Heidän vastuullaan oli varmistaa, että muotitaloilla oli kaikki tarvittava materiaali valmistettaviin pukuihin kankaista nappeihin, koristeisiin ja kirjontoihin. Hankkijat asioivat pienten alihankkijayritysten kanssa. Nämä erilaisia koristeita ja somisteita valmistavat ja myyvät yritykset olivat juuri se ydin, joka teki Pariisista muodin ykkösmaan. Pienten yritysten määrä oli valtava ja se mahdollisti niiden erikoistumisen. Yrityksillä oli uusi mallisto jokaiselle kaudelle, josta *couturierit* saattoivat valita tarvitsemansa materiaalit olipa kyse sitten pitsistä, tekokukista, merisimpukoista tai muusta vastaavasta. (de Marly, 1980, s. 99.)

Tämänkaltaiset pienet yritykset jäävät helposti varjoon haute couture -muotitaloista ja

puvuista kerrottaessa, vaikka juuri ne olivat avainasemassa mahdollistamassa upeiden luomusten valmistusta. Muotitalojen ja asiakkaiden suuri määrä toisaalta mahdollisti sen, että niin monet pienet yritykset pysyivät hengissä ja tuotteliaina. Pukujen valmistamisen valtava volyymi myös mahdollisti yritysten erikoistumisen tiettyyn asiaan, joka loi edellytykset huippuunsa hiotun ammattitaidon ja työnjäljen kehittymiselle tietyllä erikoisalalla. Yritykset ja muotitalot olivat siis riippuvuussuhteessa toisiinsa ja tekivät yhdessä mahdolliseksi huippuunsa hiotun käsityötaidon luomukset.

Shaefferin (1993, s.8) mukaan haute couture -muodin perusta on vahvassa ja innovatiivisessa suunnittelussa. Suunnittelussa ilmentyy suunnittelijan kyky tulkita kunkin ajan tunnelmaa ja ilmapiiriä. Olipa kyseessä klassinen tai liioiteltu malli, haute couture luottaa kunkin muotitalon imagoa noudattaviin suunnittelun peruseräpäätteisiin kuten sopusointuihin mittasuhteisiin, tasapainoisuuteen, väriin ja rakenteeseen. Muotiluomukset ommellaan ylellisistä, korkealuokkaisista kankaista.

Haute couture -puvun yksityiskohtainen valmistusprosessi on nykypäivänäkin hyvin identtinen 1850-luvun kanssa. Jokainen haute couture -asu tehdään mittatilaustyönä, sovitetaan ja usein uudelleen suunnitellaan soveltuakseen yksilölle. Prosessi on monivaiheinen ja siihen osallistuu monia erityistaitoisia henkilöitä. Couturier eli muotisuunnittelija suunnittelee asun, jonka lukuisat avustajat ja ompelijat herättävät henkiin. Haute couture -ompelussa vaadittu pikkutarkka, käsintehty ja yksityiskohtainen työ tarkoittaa sitä, että yksinkertaisen päiväpuvun valmistaminen vie neljästä kahdeksaan hengen työtiimiltä 70–90 tuntia. Runsaasti koristellun iltapuvun valmistamiseen voi mennä satoja tunteja. (Shaeffer, 1993, s. 7.)

Vaikka kulutustottumukset ja 1950-luvun yhteiskunnan muutokset lopulta syrjäyttivät haute couturen sen keskeisestä asemasta, Wilcoxin (2008, s. 27) mukaan sen arvo ja identiteetti elää ja tunnetaan vielä tänäkin päivänä kunkin suunnittelijan valtavana henkilökohtaisena pyrkimyksenä, mutta myös erityislaatuisesta ja aikaa vievästä käsityöstä. Haute couturen kohdalla voidaan Ranskassa puhua jopa kansallisesta identiteetistä.

2.1 Haute couture -puvun valmistus

Pariisilaisessa muotitalossa haute couture -puvun valmistus lähti liikkeelle mallin suunnittelusta, joka joko luonnosteltiin paperille tai laskostettiin kankaasta mallin päälle. (Palmer, 2008, s. 70.) Suunnittelun lähtökohtana saattoi toimia myös kangas tai siluetti. Siluetti vaikutti kankaan valintaan siinä mielessä, että tietyntyyppiset kankaat sopivat paremmin tietyntyyppiselle siluetille. Esimerkiksi veistokselliseen, jopa liioiteltuun malliin, valittiin luultavammin tarkkapiirteinen villakangas ja kehon linjoja myötäilevälle mallille lempeämmin laskeutuva ohut kangas. (Shaeffer, 1993, s. 11.) Jos ensin oli piirretty mallit, mallien suunnittelun jälkeen valittiin kankaat, joita tilattiin valmistajalta tarvittava määrä. Kankaiden lisäksi valittiin ja tilattiin napit, koristeet ja muut tarvittavat materiaalit. (Palmer, 2008, s. 70.)

Suunnittelemisen jälkeen pariisilaisessa muotitalossa malli annettiin valmistettavaksi joko räätälin ateljeehen (*tailleur*) tai leninkiompielijattaren ateljeehen (*flou*) riippuen materiaalin ja muotojen vaatimasta kädenjäljestä (Palmer, 2008, s. 72; Shaeffer, 1993, s. 12). Työhuoneella mallista valmistettiin puuvillakankaasta *toile* eli kangasproto, jota sovitettiin muotitalon oman mallin päälle. *Toilea* voitiin myöhemmin käyttää mallin kaavana valmistettaessa pukua varsinaisesta kankaasta. Vasta *toilen* istuttua mallilleen täydellisesti leikattiin asun lopullinen versio kaavojen avulla varsinaisesta kankaasta. (Palmer, 2008, s. 73.) Haute couture -puvuissa alkuperäinen idea luotiin ja toteutettiin siis jo hyvin aikaisessa prosessinvaiheessa kolmiulotteisena kankaalle.

Muotitaloon tullut asiakas valitsi muotitalon kokoelman prototyypeistä haluamansa mallin. Prototyyppiä sovitettiin asiakkaan päälle, vaikka se olisi ollut asiakkaalle täysin väärää kokoa. Näin asiakas sai kuvan puvusta itsensä päällä. Asiakkaasta otettujen 30 erimittan perusteella valmistettiin mittojen mukainen hevosen harjalla ja lampaan villalla täytetty vartalomalli. Mallissa oli pyritty huomioimaan kaikki asiakkaan vartalon piirteet. Vartalomallin päälle kuositeltiin asiakkaan vartalon parhaita puolia imarteleva lakana-kangasversio prototyypistä. (Shaeffer, 1993, s. 15.)

Ensimmäiseen sovitukseseen tullessaan asiakkaalle oli varsinaisesta kankaasta leikattu ja käsin ompelemalla koottu puku. Sovituspukuun oli säännöllisin pistoin merkitty vartalon

muotolinjat istuvuuden arvioimiseksi. (Shaeffer, 1993, s. 15.) Sovituksen perusteella pukuun tehtiin tarvittavat merkinnät muutoksille. (Shaeffer, 1993, s. 16.) Työhuoneella harsitut saumat purettiin ja osat asetettiin tasoksi pöydälle. Tämä työvaihe ”*mis à plat*” on yksi erottuvimmista piirteistä couturetyöskentelyssä. Tarvittavat muutokset tehtiin varsinaiseen malliin sekä *toileen* myöhempää mahdollista tarvetta varten. (Koskennurmi-Sivonen, 2014, ss. 35–36; Shaeffer, 1993, s. 16.)

Jos mallissa oli kirjontaa tai muun tyyppistä koristelua, ne tehtiin tässä vaiheessa. Usein asun koristeltavat osat lähetettiin jollekin Pariisissa sijaitsevista pienistä yrityksistä, jotka olivat erikoistuneet ornamentiikkaan. Tämän jälkeen korjatut ja koristellut puvun osat koottiin uudelleen, taskut lisättiin ja pysyvät tikit viimeisteltiin saumoissa, joihin ei tehty enää muutoksia. (Shaeffer, 1993, s. 16.)

Toisessa sovituksessa varmistettiin, että puku istuu ja laskeutuu oikein. Pienet muutokset merkittiin mallin viimeistelemiseksi. Runsaasti koristeltujen asujen valmistuksessa saattoi mennä kuukausia, mutta yleensä asiakkaan tilaama asu oli valmis kahdesta kolmeen viikon kuluessa. Kun asu oli valmis, oli vielä viimeinen sovitus, jonka yhteydessä ”griffe” eli etiketti ommeltiin kiinni. Lopulta malli tallennettiin tilauskirjaan, pakattiin huolellisesti ja toimitettiin asiakkaalle. (Shaeffer, 1993, s. 16.)

2.2 Couturemuoti Lontoossa ja Italiassa

Vaikka Pariisia pidetään haute couturen isäntämaana, vastaavaa huippumuotia ja pukuja suunniteltiin ja valmistettiin myös Englannissa ja Italiassa. Lontoo ei kuitenkaan koskaan yltänyt loistokkuudessa Pariisin tasolle (Wilcox, 2008, s. 16). Lontoon muoti-teollisuuden alku sijoitetaan 1920-luvulle, aikaan ensimmäisen maailman sodan jälkeen. Vaikka Lontoon couture ei koskaan ollut niin säädeltyä kuin Pariisissa, Lontoon muoti-suunnittelijat tekivät selvän eron itsensä ja hovin puvuntekijöiden välille esittelemällä kausittaisia kokoelmia. (De la Haye, 2008, s. 90.)

Lontoon keskustan Savile Row tunnettiin eleganteista, mittatilaustyönä täsmällisesti tehdyistä asukokonaisuuksista niin kaupungissa kuin maalla asuville naisille (Wilcox, 2008, s. 16). Monet brittiläisistä coutureraloista aloittivat toimintansa vasta 1930-luvulla,

osa jopa vasta 1940-luvulla. Lontoolaisista muotisuunnittelijoista tunnettuja olivat muun muassa Norman Hartnell ja Hardy Amies. (de Marly, 1980, ss. 178, 183.) Lontoolaisina naissuunnittelijoita olivat esimerkiksi Bianca Mosca ja Angèle Delanghe (De la Haye, 2008, s. 102). Belleville Sassoon tunnetaan edelleen muotitalona, joka valmistaa pukuihinsa loistavia kirjontoja (Stemp, 2009, s. 148).

Lontoossa vain Norman Hartnellilla oli oma kirjontatyöhuone (De la Haye, 2008, s. 92). Muut lontoolaiset muotisuunnittelijat lähettivät pukunsa Mayfairissa sijaitsevaan kirjontatalo Paris Houseen (Wilcox, 2008, s. 136). De la Hayen (2008, ss. 104–105) mukaan Hartnell tunnettiin romanttishenkisistä kokopitkistä, säihkyvin koristein ja kohokirjonnoin koristelluista iltapuvuistaan. Hartnell luonnosteli ensin mallinsa ja sitten maalasi ne. Tämän jälkeen Hartnell piirsi lyijykynällä kirjontakuviot. Hartnell myös maalasi värimallin, jonka pohjalta kirjojat tekivät työnsä. Hartnellin vuosien 1948–1955 suunnittelemissa iltapuvuista suurin osa oli hihattomia kermanvärisestä silkkisatiinista valmistettuja ylenpalttisesti kirjottuja pukuja. Kirjontojen aiheet olivat usein värikkäitä kohoavia kukkamotiiveja (kuva 1 & kuva 2).

Italialaisesta huippumuodista on käytetty termiä *alta moda* (Di Castro, 1994). Termi ei ole italiankielinen käännös haute couturesta, vaan se tunnetaan omien saavutustensa vuoksi. Ensimmäisen italialaisen tyylin ja muodin puolesta puhuja sekä aikansa edelläkävijä oli vuonna 1867 syntynyt Rosa Genoni. Genoni piti tärkeänä, että italialaisen muodin parissa työskentelevät löytäisivät ja kehittäisivät oman italialaisen tyylin, jota ei verrattaisi kopioksi ranskalaisesta tyylistä.



Kuvat 1. ja 2. Norman Hartnellin Kuningatar Elisabeth II:n Pariisiin vierailulle vuonna 1957 suunnittelema iltapuku. Puvun kirjontojen materiaaleina on käytetty lasihelmiä, timantteja, helmiäisiä, kultaisia ja erimuotoisia helmiä sekä kultaisia terälehtiä. Kuva V&A Collection. (<http://collections.vam.ac.uk/item/O16820/the-flowers-of-the-fields-evening-dress-hartnell-norman/>.)

Ranskalainen muoti yksityiskohtaisine koristeluineen ei Genonin mielestä ollut sopiva italialaisille naisille ja heidän elämäntavalleen. Genoni ymmärsi myös jo varhain massatuotannon mahdollisuuden, joka muille muodin parissa työskenteleville oli vielä tulevaisuuden utopiaa. (Paulicelli, 2004, ss. 29, 31.)

Pariisin ollessa Ranskan muotikeskus Italia oli pirstoutunut useaan taiteen ja kulttuurin keskukseen. Italialaisen muodin taistelu oman identiteetin puolesta pariisilaisen muodin varjosta ja sitä vastaan kulminoitui lopulta 1950-luvulla, jolloin italialaista muotia alettiin viedä erityisesti Yhdysvaltojen markkinoille omina merkkeinä ja alkuperäisenä italialaisena tyylinä. Italialaisen muodin merkityksessään voidaan kuitenkin katsoa syntyneen jo 1930-luvulla. (Paulicelli, 2004, s. 41.) Vuonna 1932 perustettiin Ente Nazionale della Moda Italiana, joka on vapaasti suomennettuna Italian kansallinen muotitoimisto. Kaikille korkealaatuisten pukujen valmistajille asetettiin lailla vaatimus, jonka mukaan 25 prosenttia tuotannosta tuli olla alkuperäismalleja. Tavaramerkki *Ideazione e Produzione Nazionale* oli syntynyt. Vastapalveluksena hallitus tarjosi suunnittelijoille tukea myynninedistämiseksi sekä muunlaista taloudellista tukea. (White, 2000, s. 76.)

Italialaisen muodin esiintulon kannalta käänntekekevää oli Marya Mannesin Amerikan Vogue-lehteen tammikuussa 1947 kirjoittama artikkeli ”The fine Italian hand” sekä huhtikuussa 1949 Milanossa Germana Marucellin tuotantoa esittelevä muotinäytös. Marucellin italialainen tyyli kuvattiin käytännölliseksi, arvokkaaksi ja nuorekkaaksi, erotuksena ranskalaisesta koristeellisesta ylellisyydestä. Erityisesti Amerikassa oltiin hyvin kiinnostuneita italialaisesta muodista. (White, 2000, ss. 80–81.) Italialaisen muodin vahvuudet olivat ennen kaikkea vaikuttavat värit, taidokkaat leikkaukset ja piilotetut rakenteet (kuva 3). Ne saivat vaatteet näyttämään yksinkertaisilta, vaikka ne istuivat kantajalleen täydellisesti ja olivat oikeasti kaikkea muuta. (White, 2000, s. 86.)



Kuva 3. Irene Galitzinen (Roma) vuonna 1962 valmistama kukallinen hihatön iltapuku, jonka päällä on yhteensopiva kauttaaltaan helmikirjottu jakku. Kuva Pitti Palace, Florence, TA 3898/9. (White, 2000, s. 81.)

1940-luvulta Italia viitoitti tietä boutiquemuodin esiinmarssissa. Boutiquemuoti oli niin sanotusti italialainen keksintö, eikä sitä voitu sen suhteen syyttää ranskalaisten kopioimisesta. Italialainen Gianni Ghini, joka esitteli ensimmäisiä boutiquemuoti-kokoelmia, kuvasi uutta muotia, jossa värit ja materiaali olivat tärkeitä, ”erilaiseksi, uudennlaiseksi ja fantastiseksi, mutta ei kuitenkaan äärimmäiseksi”. Boutiquemuodin vahvuus oli sen yksinkertaisuus, käytännöllisyys ja mukavuus verrattuna couturemuotiin. (White, 2000, ss. 100–101.) Jo alun perin italialaisen tyylin omaperäisyys liittyi yksinkertaisuuteen. Boutique-muodin perusidea sopi tähän perusajatukseen olematta yhtään vähemmän kuin couture-muoti. Vuonna 1962 italialaiset ottivat esimerkkiä Pariisin Chambre Syndicale de la Haute Couturesta, kun Roomaan perustettiin Camera Nazionale d’Alta Moda organisoimaan alta modan valmistusta (Seeling, 2001, s. 519).

3 KIRJONTA OSANA COUTUREPUKUA

Ritva Koskennurmi-Sivosen (1998, s. 288) sanoin ”kirjonta on couturen tunnusmerkki”. Couturemuotiin liittyvistä yksityiskohdista kirjonnalla on käsityöllisin leima. Koskennurmi-Sivonen kuvaa myös, että jos käsityöprosessia ajatellaan systeeminä, kirjonta on systeemi systeemin sisällä. Kirjoja on suhteellisen itsenäinen työntekijä coutureprosessissa. Jos puku ja kirjannon malli ovat lähtökohtaisesti yhteensopivia, kirjoja on vastuussa kirjontasuunnitelman laatimisesta, suunnitelman toteuttamisesta ja sen arvioimisesta. Hän on siis täysivaltainen suunnittelija omassa lajissaan. (Koskennurmi-Sivonen, 1998, s. 288.)

Farnaultin (2014, s. 101) lainaama erittäin ansioitunut pariisilainen haute couture -kirjoja Lesage on vapaasti suomennettuna sanonut haute couture -kirjojista ja -kirjonnoista seuraavasti: ”Meille annetaan luonnos ja meidän tehtävämme on tulkita sitä. *Couturier* on arkkitehti ja me sisustusarkkitehtejä. Se on yhteistyöhön perustuva saavutus.” Fashion Televisionille vuonna 1987 antamassaan haastattelussa Lesage kuvasi oman roolinsa haute couture -pukujen valmistusprosessissa suunnittelijoiden auttajaksi. Muotisuunnittelijoiden luonnosten pohjalta Lesage teki ehdotuksia mahdollisista kirjannon toteutuksista. Lesage pyrki kirjontamalleja suunnitellessaan kuvittelemaan, millainen seuraavan kauden tyyli olisi. Kirjontojen suunnittelutyö oli erilaista riippuen kenen muotisuun-

nittelijan kanssa hän oli tekemisissä. Lesage tiesi ja tunsi kunkin muotitalon tyylin ja otti sen suunnittelutyönsä lähtökohdaksi. Yves Saint Laurentilla 1980-luvulla työskennelleen Carl Lagerfeltin kanssa yhteistyö kirjontojen osalta saattoi esimerkiksi lähteä liikkeelle Lagerfeltin lähettämistä luonnoksista tai Lagerfeltin Lesagelle kertomista sanoista ja mielikuvista kuten krokotiili tai käärme. (Fashion Television, 1987.) Wilcoxin (2008, s.136) mukaan erityisesti iltapuvut olivat haute couture -kirjoille mieleisiä, koska ne antoivat vapaat kädet suunnittelulle ja mielikuvitukselle. Iltapuvuissa naisten oli sallittua loistaa.

Suurimmat kirjontatalot Lesage ja Vermont tuottivat Palmerin (2008, ss. 79–80) mukaan 1950-luvulla 180–300 mallia kaudessa. Mallit esiteltiin muotitaloille kesä- ja joulukuussa, noin kaksi kuukautta ennen muotitalojen omien valmiiden kokoelmien julkaisua. Kirjontojen pohjina käytettiin monenlaatuista ja -vahvuista kangasta, kuten harsoa, organzaa, tylliä sekä jäykkää satiinia ja samettia talveksi. Kirjontatalojen esittelemät kokoelmat suunniteltiin ja valmistettiin ajan kulttuurista henkeä silmällä pitäen, ja toiveena oli saada kaupaksi 50–75 % valmistetuista kirjontamalleista.

Kunkin sesongin ensimmäisen, lehdistölle ja kaupallisille tilaajille järjestetyn, muotinäytöksen jälkeen muotitalot saivat tilauksensa. Muotinäytöksen ja tilausten tekemisen jälkeen vallitsi kolmen viikon tauko, jolloin ostajat odottivat valmiita pukujaan. Tuon muutaman viikon aikana kirjontatalojen kuten Lesagen tuli tuottaa satoja kirjontamalleja täyttääkseen muotinäytöksen jälkeen muotitaloille tehdyt tilaukset. (Palmer, 2008, ss. 79–80.)

Nykypäivänäkin pariisilaiset kirjojat työskentelevät tiiviisti haute couturen ja yllisten prêt-à-porter-kokoelmien parissa. Kirjojat valitsevat ja suunnittelevat edelleen itsenäisesti kirjontojensa materiaalit, värit ja mallit, joista he valmistavat näytekappaleita. Muotitalot asiakkaina valitsevat näytekappaleiden joukosta mieleisensä kirjontapinnat, kuviot, värit ja kirjontojen kokoluokat. Joskus muotitalot haluavat lisää vaihtoehtoja tai tarkennuksia malleihin. (Farnault, 2014, s. 98).

3.1 Lunéville -kirjonta

Ranskalainen haute couture on ollut erityisen tunnettu Lunéville-kirjonnasta. Toki muitakin kirjontatekniikoita kuten pistokirjontaa, on ollut käytössä. Lunéville-tekniikan on kehittänyt Louis Ferry-Bonnechaux vuonna 1865 ja nimi on valikoitunut Koillis-Ranskassa sijaitsevan paikkakunnan mukaan (Egler, 2012, s. 124; Farnault, 2014, s. 97). 1800- ja 1900-luvun vaihteessa Lunéville-kirjonta nousi pariisilaisten suunnittelijoiden kuten Worthin, Doucetin ja Paquinin vaatimukseksi. Ylenpalttisesti kirjottuja pukuja ihailtiin. (Egler, 2012, s. 125.) Haute couture -iltapuku voi olla peitetty jopa miljoonalla paljetilla ja helmellä, joista jokainen on kiinnitetty kirjontapistoin, yksitellen käsin (Seeling, 1999, s. 132; Wilcox, 2008, s. 136).



Kuva 4. Toilen perusteella valmistettu paperikaava, johon on piirretty ja väritetty kirjottava malli. Kuva Alexis Lecomte. (Farnault, 2014, s. 102.)

Kun puvun malli on valittu, varsinainen kirjonnalanvalmistusprosessi käynnistyy couturierin lähetettyä varsinaisesta pukukankaasta leikatut kappaleet kirjontataloon kirjottavaksi (Farnault, 2014, s. 98.). Muotitalon asiakkaasta tekemän toilen perusteella kirjontatalossa valmistetaan puvun kappaleista paperikaavat, joihin piirretään kirjottava malli (kuva 4). Kirjottava malli siirretään paperikaavalta kuultopaperille ja siihen lisätään tarvittaessa värit. Kirjottavalla mallilla varustettu kuultopaperi asetetaan kahden puhtaan kuultopaperin väliin ja pino nidotaan sivusta yhteen.

Kuultopaperin tulee olla käsitelty kuivasaippualla, jolloin sen läpi on helpompi pistellä kirjottavan mallin ääri viivoja pitkin erityisellä työkalulla (kuva 5). (Farnault, 2014, s. 109; Wilcox, 2008, s. 136.)

Kun mallin mukainen kuvio on pistelty päällimmäiseen tyhjään kuultopaperiin, asetetaan ja kohdistetaan se varsinaisen pukukankaasta leikatun kappaleen päälle. Kappale ja pistelty kuultopaperi kiinnitetään huolellisesti pöytään. Pistellyn kuultopaperin päällä pyöritellään jauhetta tai liitua, jotta kuvion ääri rajat saadaan siirrettyä varsinaiselle kankaalle pienten pisteltyjen reikien läpi (kuva 6). Tämän jälkeen päällimmäinen kuultopaperi poistetaan. Kangas, jolle malli on siirretty, käsitellään alkoholilla. (Farnault, 2014, s. 109; Wilcox, 2008, s. 136.)

Lunéville-tekniikka toteutetaan kiinnittämällä kangas kehukseen (Farnault, 2014, s. 109). On hyvin tarkkaa, että kirjottava kangas kiinnitetään oikein ja oikeassa järjestyksessä kirjontakehyksiin (kuva 7 ja kuva 8), jotta kangas on keskellä kehystä ja sen kireys on tasainen (Cox, 2013, s. 24–27). Kangasta pingotettaessa voidaan käyttää tukikangasta, joka irrotetaan ennen varsinaisen kirjonnin aloittamista (Troup, 2007, s. 17).



Kuva 5. Lunéville-tekniikan mukainen kirjontamallin pistely kuultopaperille. Kuva Alexis Lecomte. (Farnault, 2014, s. 108.)



Kuva 6. Lunéville-tekniikan mukainen kuvion siirtäminen kankaalle pistellyn kuultopaperin läpi. Kuva Alexis Lecomte. (Farnault, 2014, s. 108.)



Kuva 7. Chanelin muotitalon kirjottavia puvun osia kiinnitettyinä kirjontakehyksiin. Kuva Susie Faves. (http://stylebubble.co.uk/style_bubble/2015/03/behind-the-seams-at-chanel.html.)

Lunéville-tekniikassa helmet, paljetit ja puolijalokivet kiinnitetään tietynlaisella koukulla, ketjupistoin kirjontakehykseen pingotetulle kankaalle, kuten silkille, ohuelle pellavalle tai puuvillalle (kuva 9) (Swift, 1984, ss. 202–203.). Lunéville-tekniikka perustuu tambour-tekniikkaan, jossa koukku vetää langan työn nurjalle puolelle ja kiinnittää sen muodostaen samalla seuraavan ketjusilmukan (kuva 10). Työn nurja puoli on siis ylöspäin ja varsinainen kuvio muodostuu työn alle. Oikea käsi ohjaa koukkua ja lanka sekä kiinnittävät helmet ovat työn alla kirjojan vasemmassa kädessä. (Egler, 2012, s.124.)

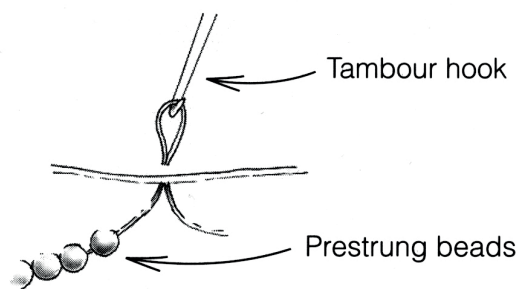


Kuva 8. Lunéville-tekniikan mukainen puvunosan kiinnittäminen kirjontakehykseen. Kuva Alexis Lecomte. (Farnault, 2014, s. 99.)

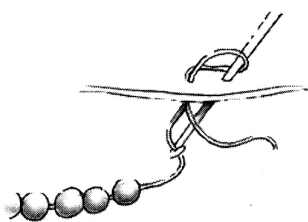


Kuva 9. Lunéville-tekniikan mukainen koukku, muut työvälineet ja työskentelyasento. Kuva Alexis Lecomte. (Farnault, 2014, s. 108.)

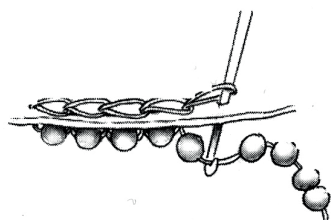
BEADING WITH A TAMBOUR HOOK



1. To begin beading, pierce fabric with hook and pull through loop of thread.



2. Reinsert hook through same loop, pull up second loop and pull first loop flat against fabric.



3. Once thread is anchored, chainstitch catching thread between beads to hold it against fabric.

3.2 Haute Couturen alihankkijat, pariisilaiset kirjontatalot

Haute couture -pukujen koristelu kuten helmikirjonta tapahtuu yleensä muotitalojen ulkopuolella koristeluun erikoistuneissa yrityksissä. Pariisissa oli parhaimmillaan 1950-luvulla jopa 40 haute couture kirjontaan erikoistunutta työpajaa ja yritystä (Zazzo, 2012, s. 115; Wilcox, 2008, s. 136). Tärkein ja kuuluisin näistä on vuonna 1924 perustettu ja tänä päivänä edelleen samaa nimeä kantava, helmikirjoiluun ja kirjontaan erikoistunut, pariisilainen kirjontatalo Lesage (Shaeffer, 1993, s. 199; Seeling, 1999, s. 312).

Lesagen perustaja, Albert Lesage syntyi Pariisissa 1888. Hän opiskeli USA:ssa ja palattuaan Pariisiin jatkoi kirjontatalo Michonnetin toimintaa. Michonnetin asiakkaina olivat olleet muun muassa kuuluisat muotitalot Worth, Vionnet ja Paquin. Albert

Kuva 10. Tekniikkakuva tambour-koukulla tehtävästä ketjusilmukasta. (Shaeffer, 2001, s. 206.)

Lesagen aikana kirjontatalo teki jopa 1500 kirjontatyötä yksin Vionnetille. (Fauque, 1996a, s. 332.) Vuonna 1938 Lesagen kirjontatalo kirjoili Schiapparellin kuuluisan sirkus-kokoelmaa, jonka aiheet olivat uutta, erikoista ja hyvin modernia aikanaan (kuva 11 ja 12) (White, 1995, s. 166). Sodan jälkeen Lesagen asiakkaina muotitaloista olivat muun muassa Balenciaga, Fath sekä Balmain. (Fauque, 1996a, s. 332.)



Kuvat 11. ja 12. Schiaparellin vuonna 1938 julkaistusta sirkus-kokoelmasta olevien iltabolerojen etukappaleiden kirjontaa. Kuva Patrice Stable. (White, 1995, ss. 168–169.)

François Lesage jatkoi kirjontatalon johdossa isänsä Albertin kuoltua vuonna 1949 (Fauque, 1996a, s. 332). Uran alku ei ollut helppo. Suurin osa yrityksen vanhoista asiakkaista oli kuollut. Uusista asiakkaista Jacques Fath, Cristóbal Balenciaga, Pierre Balmain sekä myöhemmin Dior, Hubert de Ginenchy sekä Yves Saint Laurent arvostivat Lesagen tuoretta, eri materiaaleilla kuten muovisilla paljeteilla ja metallisilla nastoilla, leikittelevää tyyliä. He valitsivatkin Lesagen esimerkiksi Rébén runsaammin koristellun ja perinteisemmän tyylin sijaan. (Horwell, 2011; Kamitsis, 2000, s. 13.)

François Lesagen vaikutus haute couture -muodin huippusuunnittelijoihin oli mittamaton. Fauquen (1996a, s. 332) mukaan Lesage suunnitteli kirjontojen aiheet ja työskenteli tiiviisti yhteistyössä muodin huippusuunnittelijoiden kanssa. Alkaessaan ideoimaan uutta kokoelmaa muotisuunnittelijat saattoivatkin käydä hakemassa ideoita Lesagelta ja rakensivat jopa koko kokoelmansa Lesagen valitseman teeman tai idean pohjalta. (Seeling, 1999, s. 312.)

Vuonna 1992 François Lesage avasi kirjontatalonsa yhteyteen kirjontakoulun, osaksi käsitöitä ja -työtaidon säilyttämiseksi. Vuonna 2002, 80 vuotta Lesagen perustamisen jälkeen, François Lesage myi yrityksen Wertheimerin perheen omistamalle Chanelille. Näin Lesage halusi varmistaa kirjontatalon tulevaisuuden vaikeina aikoina. Chanel on edelleen pyrkinyt nostamaan maineikkaan kirjontayrityksen profilia tekemällä yhteistyötä perinteisten ranskalaisten haute couture -muotitalojen kanssa, mutta ottamalla mukaan myös kansainvälisiä, nuorempia suunnittelijoita ja muotimerkkejä. (Frankel, 2011.) Kirjontatalo Lesagen arkistoissa on säilötyä jopa 100 000 kirjontateosta ja -näytettä (Horwell, 2011).

François Lesage kuoli vuonna 2011 82-vuoden iässä, oltuaan 60 vuotta Lesagen kirjontatalon johdossa (Horwell, 2011). Ranskan kulttuuriministeri Frédéric Mitterrand kunnioitti François Lesagen muistoa nimittämällä hänet taiteen mestariksi (*Maître d'Art*) ja samalla totesi, ettei hän voisi kuvitella muotia ilman kirjontaa ja kirjontaa ilman Monsieur Lesagea. (Frankel, 2011).

Kirjontatalo Rébén perusti 1920-luvulla Reni Begué, jonka etu- ja sukunimen ensimmäisistä tavuista muodostui kirjontalon nimi. Begué aloitti uransa 17-vuotiaana, työskentelemällä Paquinin muotitalon piirtäjänä. Kirjontaoppia hän sai työskentelemällä Vitet nimisellä kirjojalla. Rébé teki yhteistyötä muun muassa Worthin, Schiaparellin ja Balenciagan kanssa. (Fauque, 1999b, s. 466.)

Vuonna 1879 Mademoiselle Jeanne Hurelin perustama kirjontatyöpaja on valmistanut haute couture -kankaiden ja -pukujen kirjontoja jo neljännessä sukupolvessa. Vaikeina taloudellisina aikoina suuremmat muotitalot ovat halunneet ostaa Hurelin kirjontatalon osaksi toimintaansa. Hurel on kuitenkin pitänyt pintansa ja toimii edelleen itsenäisenä kangas- ja kirjontatalona vaalien haute couture -käsinkirjonnan jäljittelemätöntä taitoa ja asiantuntijuutta. (Hurel, 2008.)

Jean Guy Vermont perusti kirjontalonsa vuonna 1956. Vermontin erikoisuus oli chenillelangalla valmistettava tekniikka, jota esimerkiksi Chanel hyödynsi puvuissaan. Vermont käytti kirjonnoissa perinteisten helmien ja paljettien lisäksi puuta ja yhdisti turkikseen kristalleja, hopeaa ja kultaa. Vermontin tyyliä olivat erityisesti abstraktit geometriset kuviot. (Farnault, 2014, s. 101.)

Loisteliaat kirjonnat ja erilaiset koristeet ovat erottamaton osa haute couture -historiaa. Haute couture -kirjontoja ja -koristeita tuottavien yritysten osaaminen ja huippuluokaisen käsityötaidon perinne ovat nousseet viimeistään 2000-luvulla asiaksi, jota halutaan vaalia ja säilyttää. Kuuluisat haute couture -muotitalot ovat riippuvuussuhteessa kirjontoja ja muunlaisia koristeita käsityönä tuottaviin yrityksiin, koska juuri huippuunsa viety käsityötaito, jota käsityöyritykset tuottavat, on haute couturen ydintä. Ranskan hallitus on ollut 1990-luvulta lähtien osaltaan tukemassa erilaisin hankkein käsityöläistaitojen opettamista, säilyttämistä ja julkituomista suuren yleisön tietoisuuteen. (Zazzo, 2012, ss. 114–115, 117.)

Riippuvuussuhde muoti- ja kirjontatalojen välillä on nykyään kaksisuuntainen. Monet aiemmin itsenäiset kirjontatalot toimivat nykyään ison muotitalon alla, vaikka tekevät edelleen yhteistyötä myös muiden muotitalojen kanssa (Frankel, 2011). Tämä on ollut käytännön välttämättömyys, jotta kirjontatalojen kuuluisat johtajat, kuten edesmennyt Lesage, ovat voineet taata kirjontataidon jatkumisen ja hengissä pysymisen nyky-yhteiskunnan niin taloudellisissa kuin myös muodin muutoksissa.

Haute couture -kirjontojen elinvoimaisuudesta 2000-luvulla kertoo kuitenkin se, että LeCavozin-Mille (2005, s. 96) on vielä vuonna 2005 listannut kuuden toiminnassa olevan pariisilaisen haute couture -kirjontoihin erikoistuneen yrityksen tiedot: Ateliers du Bégonia d’Or, Atelier Montex, Atelier Safrane Comtambert, Maison Hurel, Maison Lanel sekä Maison Lesage. Lisäksi huippuunsa hiotulla käsityötaidolla tehtäviä muunlaisia haute couture -koristeita, kuten tekokukkia valmistavia yrityksiä, on listalla seitsemän. Ainakin Lesagen ja Hurelin kirjontatalot ovat säilyttäneet kirjontojen mallikappaleita arkistoissaan vuosikymmenten ajan (Horwell 2011; Hurel 2008).

4 KOTIMAINEN SALONKIMUOTI

Kotimainen salonkimuoti ei Koskennurmi-Sivosen (1998, ss. 32–34) mukaan ole yhtä kuin haute couture, vaikka siihen kuuluu joitain samoja piirteitä. Sekä salonkimuodissa että haute couturessa on molemmissa kyse korkealaatuisesta naisten vaatteiden valmistuksesta jossa käsityö on erityisen keskeisessä asemassa. Tämän perusteella kotimaisista

salonkien valmistamista puvuista voitaisiin käyttää termiä *couture*, samaan tapaan kuin Englannissa ja Italiassa valmistetuista korkealuokkaisista puvuista.

Ilmeisesti Hjördis Melénin aloitteesta Suomeen perustettiin 1930-luvulla Pariisia mukaillen salonkimuodin kattojärjestöksi Salonkijaosto (Koskennurmi-Sivonen, 2001, s. 5). Salonkijaosto oli suuremman organisaation Pukimo- ja Turkisliiton jäsenjärjestö. Vaikka Salonkijaosto ei määrännyt yhtä tarkasti jäseniensä toimintaa kuin Ranskan *Chambre Syndicale de la Couture Parisienne*, edusti Salonkijaosto tietynlaista statusta siihen kuuluville yrityksille. Jaoston jäsenyyden antama status oli tärkeä ennen kaikkea yritysten itsensä keskuudessa. Salonkijaosto pyrki muun muassa valvomaan tasa-puolisesti jäseniensä etuja ja se jakoi lainopillisia ja käytännöllisiä neuvoja jäsenilleen. (Koskennurmi-Sivonen, 2008, s. 50.)

Kun Pariisissa *Chambre Syndicale de la Couture Parisienne*en kuuluminen antoi luvan *haute couture* -termin käyttöön, Salonkijaoston jäseniä kutsuttiin *salongeiksi* yrityksen nimestä riippumatta. Salonkijaostoon kuulumisen edellytyksenä oli ennen kaikkea työn korkea laatu. (Koskennurmi-Sivonen, 2008, s. 50.) Enimmillään Salonkijaostoon kuului 14 jäsentä 1950-luvun puolivälissä. Salonkijaostoon kuulumattomia, tunnettuja ja mittatilaustyönä korkealaatuisia vaatteita valmistavia, liikkeitä oli toki useita muitakin. (Koskennurmi-Sivonen, 2001, ss. 5–6.)

Suomen salonkimuodin ehdoton johtotähti oli Pariisi, joka loi kylläkin etäisen mutta silti tärkeän esikuvan kotimaisten salonkien toiminnalle (Koskennurmi-Sivonen, 2008, s. 50). Pariisin asema muodin ylivoimaisena keskuksena näkyi Suomessa Koskennurmi-Sivosen (2001, ss. 6–7) mukaan 1960-luvulle saakka muun muassa pukeutumisohjeissa ja lehdistössä. Pariisilaistunut toimittaja ja kirjeenvaihtaja Gurli Sevon-Rosenbröijer kirjoitti Suomen salonkeihin *Message*-otsikoituja uutiskirjeitä Pariisin muodin uusista tuulista. Viestit eivät sisältäneet kuvia, mutta Sevon-Rosenbröijer oli taitava kirjoittaja ja hän kykeni sanallisesti välittämään niin sanotun Pariisin ilmapiirin ja hengen lukijoilleen. Sevon-Rosenbröijer tunsu Pariisissa oikeat ihmiset ja toimikin neuvonantajana ja oppaana kotimaisten salonkien suunnittelijoiden Pariisin matkoilla (Koskennurmi-Sivonen, 2008, ss. 32–33).

Kotimaisten salonkien suunnittelijat kävivät idea- ja materiaalinhankinta matkoilla huippumuodin mekassa, Pariisissa (Kopisto, 1997, ss. 89–90). Koskennurmi-Sivosesta (2008, s. 32) kyse ei ollut yksin viimeisimpien muoti-ilmiöiden metsästämisestä vaan, siitä että Pariisista sai laadukkaimmat materiaalit kankaista helmiin. Materiaalivalikoima oli valtava. Heikkilä-Rastas (2003, ss. 84–85) kertoo äitinsä Kaisu Heikkilän ensimmäiseltä Pariisin matkalta vuonna 1951 otettujen valokuvien välittävän hyvin muodin ja pukeutumisen ajankuvan. Muun muassa Gurli Sevon-Rosenbröijerin opastuksella myös Kaisu Heikkilä tutustui Pierre Balmainin, Nina Riccin ja Christian Diorin kaltaisiin muotihuoneisiin.

Atelier Riitta Immosessa kulloistenkin mahdollisuuksien mukaan hankitut huippulaatuiset materiaalit olivat pukujen valmistuksen perusta (Koskennurmi-Sivonen, 2008, s. 67). Kotimaiset salongit käyttivätkin asuissaan samoja laadukkaita kankaita kun Pariisin haute couture. Vaikka esimerkiksi Atelier Riitta Immonen käytti osassa asuissaan käsinkudottuja kotimaisia kankaita, korkealaatuiset tuontikankaat olivat kuitenkin salonkimuodille välttämättömiä. Kangashankintoja tehtiin sekä Pariisissa että Suomessa. (Koskennurmi-Sivonen, 2008, s. 60.) Sotien välissä, 1940-luvun alkupuolella, kankaita oli vaikea saada tuotuttua ulkomailta (Koskennurmi-Sivonen, 1998, s. 130). Kun rajat aukesivat 1950-luvun taitteessa, kotimaiset asiakkaat valitsivat mieluummin ranskalaisia kuin kotimaisia materiaaleja. (Koskennurmi-Sivonen, 2008, s. 60.) Esimerkiksi Atelier Nina Bergmannin johtajatar Nina Bergmann kävi vuosittain tutustumassa Pariisin haute couture -talojen kokoelmiin. Bergmann matkasi Pariisiin rahtilaivalla auton kanssa ja toi mukanaan autolastillisen somistustarvikkeita ja kankaita. (Rovio, 2006, s. 64.)

Kotimaisilla muotisalongeilla oli 1940-luvulla kaksi tapaa tuoda itseään julki yleisölle. Ensinnäkin salongit järjestivät yhteisiä muotinäytöksiä ravintoloissa. Muotinäytökseen palkattiin aikansa huippu mannekiinit esittelemään vaatteita ja lipputulot ohjattiin yleensä hyväntekeväisyyteen. Toisena vaihtoehtona oli esitellä kokoelmia pienimuotoisemmin salonkien omissa tiloissa. (Koskennurmi-Sivonen, 1998, s. 11; 2008, ss. 22–23.)

Luomusten esitleminen yleisölle vastasi ideologisesti Pariisin haute couturen julkisuutta. Kotimaisten muotinäytösten tehtävä oli kuitenkin lähinnä julkisuuskuvan

ylläpitäminen. Näytöspukujen ideana oli antaa asiakkaille kuva sellaisistakin ratkaisuksista, joita asiakas ei olisi ehkä muuten osannut kuvitella. Näytöspukuihin valittavat materiaalit olivat aina parasta mahdollista laatua. (Koskennurmi-Sivonen, 2008, s. 76.) Kotimaiset muotisalongit eivät kopioineet muotinäytöksissä esittelemiään luomuksia vaan myivät kokoelman asut uniikkeina yksilöinä. Tämä tarkoitti sitä, että vaikka tietty malli olisi ollut erityisen haluttu ja ihailtu, se myytiin vain kerran sellaisenaan tai pienin sovitusermuutoksia. Riitta Immosen mukaan tämä oli tapana kaikissa kotimaisissa muotisalongeissa. (Koskennurmi-Sivonen, 1998, s. 119.)

Uniikkeja muotinäytöspukuja lukuun ottamatta kotimaiset salonkipuvut suunniteltiin ja valmistettiin yleensä aina tietylle asiakkaalle ja suunnittelija asioi asiakkaidensa kanssa henkilökohtaisesti. (Koskennurmi-Sivonen, 2008, s.51.) Tämä vaati hienovaraisuutta ja tietynlaisia kompromisseja suunnittelijan omien ideoiden ja asiakkaan toiveiden välillä. (Koskennurmi-Sivonen, 1998, ss. 170, 173.) Koskennurmi-Sivonen (2008, s. 54) kertoo Riitta Immosen tunteneen asiakkaansa hyvin ja osanneen jopa intuitiivisesti aavistaa heidän kulloisenkin asutarpeensa. Immonen tunsi asiakkaidensa elämäntyylin sekä joka vuosi toistuvat edustustilaisuudet. Immosella olikin usein idea valmiina, kun asiakas saapui liikkeeseen.

Koskennurmi-Sivosen (2001, s. 7) mukaan kotimaisten salonkien suunnittelijoiden toimintatavat poikkesivat jonkin verran toisistaan asiakkaille valmistettavien pukujen luonnostelun, sovitusmekaniikan ja malliin tehtävien muutosten suhteen. Kaikki suunnittelijat kuitenkin tapasivat ja asioivat asiakkaidensa kanssa henkilökohtaisesti. Satu Lahden (2010, ss. 70–71) pro gradu -tutkielmaansa haastatteleman, Salon Kaarlo Forsmanilla 15 vuotta sovittajana ja leikkaajana työskennelleen, Taimi Perkiömäen mukaan Kaarlo Forsman aloitti pukujen suunnittelun asiakkaalle kankaan valinnasta. Forsmanin tuli tuntea asiakkaat niin hyvin, että samaa kangasta ei ollut käytetty toisen, samoissa seurapiireissä liikkuvan asiakkaan puvussa. Kankaanvalinnan jälkeen valmistettiin paksusta valkaisuherättämisestä puuvillakankaasta ”formu”. Formu muotoiltiin suoraan asiakkaan päälle ja se toimi lopulta suunniteltavan vaateen kaavana. (Lahti, 2010, s. 73.) Tämä tapahtui samaan tapaan kuin *toilen* käyttö Pariisissa, haute couture -puvun valmistuksessa.

Asiakkaan päälle muotoiltu formu avattiin ja siihen tehtiin tarvittavat merkinnät, esimerkiksi laskosten paikoista, lyijykynällä. Forsman osallistui leikkaajan kanssa formusta avatun kaavan piirtämiseen ja leikkaamiseen varsinaisesta pukukankaasta. Salon Kaarlo Forsmanilla työskennelleiden Perkiömäen ja Oksasen mukaan puku harsittiin sitten merkkilankoineen kokoon varsinaiseen ensimmäiseen sovitukseen. (Lahti, 2010, s. 76.) Pariisiin haute couture -talojen tapaan myös suomalaisissa salongeissa valmisteilla olevia pukuja sovitettiin asiakkaan kanssa useamman kerran valmistusprosessin aikana (Koskennurmi-Sivonen, 2008, s. 53). Yksinkertaisempien pukujen kohdalla Salon Kaarlo Forsmanilla selvittiin usein kahdella sovituksella, kun iltapuvut vaativat yleensä kolme sovituskertaa. (Lahti, 2010, s. 76.) Salon Forsmanissa koristelut ja kirjailut tehtiin Perkiömäen mukaan pukuun yleensä vasta, kun vaate oli sovitettu kerran. Joskus koristelutyöt tehtiin valmiiksi ennen puvun valmistusta. Näin toimittiin, jos tiedettiin tarkasti, millainen puvusta tulee. (Lahti, 2010, s. 113.) Rovion (2006, s. 3) mukaan kolmas sovitus yleensä järjestettiin suuritöisille ilta- ja morsiuspuvuille tai jos pukuun oli suunniteltu vaativaa kirjontaa tai muuta koristelua. Salonkipuku valmistui 2–5 viikossa riippuen sovituksista ja käytetyistä työtunneista.

Sovittamisen suhteen kotimaisilla suunnittelijoilla oli erilaisia tapoja. Esimerkiksi Kaarlo Forsman oli kyllä mukana sovitustilanteissa, mutta itse puvun sovittamisen asiakkaalle hoiti joku toinen (Koskennurmi-Sivonen, 2001, s. 8). Riitta Immosen sovittaessa vaatteet asiakkaille henkilökohtaisesti asiakas pääsi näkemään hyvin läheltä, kuinka suunnitteluprosessi jatkui hänen yllään ja kuinka valmis vaate tehtiin vain juuri hänelle. Tämä mahdollisti asiakkaiden oman maun kehittymisen ajan myötä. (Koskennurmi-Sivonen, 2008, s. 83.) Samalla tekeillä oleva malli ja sen yksityiskohdat tarkentuivat suunnittelijalle (Koskennurmi-Sivonen, 1998, s. 210). Asiakkaille tuli sovituksissa tutuksi myös edes osa siitä valtavasta käsityötaidosta ja työmäärästä, joka pukujen eteen tehtiin.

Suomessa ateljeet eivät koskaan sijainneet katutasossa, ja toisin kun tavallisissa vaatekaupoissa, ateljeiden ovet olivat aina lukittuna. Asioiminen ateljeessa järjestettiin henkilökohtaisesti varaamalla aika etukäteen. Salongin asiakkaaksi hakeutuminen saattoi olla henkinen kynnyksikysymys ilman tuttavaa joka olisi jo käynyt liikkeessä. Kotimaisten salonkien asiakkuus kulkikin usein äidiltä tyttärelle. Tytöt tuotiin salonkeihin usein

ensimmäisen kerran, kun heille teetettiin rippipuku tai myöhemmin jokin muu juhlapuku. (Koskennurmi-Sivonen, 2001, s. 6.)

Koskennurmi-Sivosen (1998, ss. 163–164) tutkiman atelier Riitta Immosen vuoden 1954 varauskirjassa oli 2 438 erillistä varausta 270 erilliselle asiakkaalle. Asiakaskuntaan kuului monia lääkäreitä, lääkäreiden vaimoja sekä muita akateemisen tutkinnon ja nimikkeen omaavia naisia. Usein kyseiset naiset tilasivat pukuja oman tai miehensä uransa kannalta tärkeisiin edustustehtäviin, eivätkä niinkään arkivaatteiksi. Toinen iso asiakasryhmä olivat yritysten johtajanaiset ja johtajien vaimot. Asiakkaita oli toki muiltakin elämän alueilta ja osa asiakkaista oli julkisuuden henkilöitä. Koskennurmi-Sivosen (2008, s. 194) tutkimien atelier Riitta Immosen ajanvarauskirjojen perusteella vuonna 1974 ateljen asiakkaana oli noin 25 samaa naista, kun vuoden 1954 ajanvarauskirjan mukaan. Tässä voidaan mielestäni puhua uskollisuudesta ja todellisesta asiakastyytyvyydestä.

Koskennurmi-Sivonen (2008, s. 53) sijoittaa kotimaisen salonkimuodin kulta-ajan 1950-luvulle, mistä se jatkui vielä 1960-luvun alkupuolelle. Kulta-aika on sidoksissa aikaan jossa se syntyi ja eli. Sotien selättäminen, kaupungistuminen, yhteiskunnan kehittyminen ja tietynlainen yleinen vapautuminen mahdollistivat kauneuden esiin marssin suomalaisille, jotka olivat eläneet niukkuudessa ja sotien aikana jopa pelossa. Käsityökulttuuri sinällään omaa Suomessa vahvan perinteen ja salonkimuoti on huippuunsa kehittynyt, aikanaan hyvinkin moderni ilmentymä siitä.

4.1 Kotimaiset salongit

Kotimaisten muotisalonkien alkuvaiheista on Koskennurmi-Sivosen (2001, s. 5) mukaan niukasti tietoa. Koskennurmi-Sivosen tutkimien, kansallisarkistoon siirrettyjen kaupparekisteripapereiden mukaan, Magasin du Nordin sekä À la Parisiennen jälkeen, seuraavat kotimaiset salongit perustettiin vasta 1920-luvulla. Tällöin toimintansa aloittivat Salon de Mode Kuosmanen, Salon Ståhlberg, Ika sekä Atelier Nina Bergman. 1930–1940-luvuilla perustettiin useita salonkeja, kuten Salon Kaarlo Forsman ja La Robe 1930-luvulla sekä Atelier Riitta Immonen 1940-luvulla.

Salonkien kukoistuskausi käsittää noin 40–50 vuoden ajanjakson. 1970-luvun puolivälin jälkeen monien helsinkiläisten salongit joutuivat lopettamaan toimintansa vaikeiden aikojen jälkeen. Vain salon Kaarlo Forsman jatkoi toimintaansa 1980-luvulle. Ominaista helsinkiläisille salongeille oli toiminnan perustuminen suunnittelijan ja omistajan kantavan voiman varaan. (Koskennurmi-Sivonen, 2001, s. 5.) Tästä vahva tunnus on useiden salonkien nimeäminen suunnittelijansa mukaan. Seuraavissa kappaleissa esitelen ne kotimaiset muotisalongit, joiden tuotannosta tämän tutkielmani varsinainen puku- ja asusteaineisto koostuu.

4.1.1 Atelier Riitta Immonen

Atelier Riitta Immonen aloitti toimintansa 1940-luvulla. Immonen perusti ensin Taidepuku nimisen yrityksen opiskelutoverinsa Sirkka Timosen kanssa. Vuoden 1949 tammi-kuussa kaupparekisteriin merkittiin liike Atelier Riitta Immonen. Immonen halusi uransa alusta asti toimia nimenomaan suunnittelijana, ja hän hankki muita työntekijöitä pukuja valmistamaan. (Koskennurmi-Sivonen, 2008, ss. 16, 30.) Alkuun työskentely tapahtui Timosen ja myöhemmin Immosen kotien yhteydessä. Vuonna 1951 Atelier Riitta Immonen sai vihdoinkin ensimmäiset omat tilansa Katajanokalta, Meritulinkadulta. (Koskennurmi-Sivonen, 2008, ss. 16, 19, 47.) Kuten Pariisilaisessa haute couture -talossa, atelier Riitta Immosen uusien tilojen työhuoneessa (*atelier*) oli leninki-osasto (*flou*) ja vaatturiosasto (*tailleur*). Haute couture -pukujen tapaan salonkipukujen valmistus tapahtui pääasiassa käsin, vaikka Atelier Riitta Immosessa oli myös polkuompelukoneita. (Koskennurmi-Sivonen, 2008, ss. 48, 56.)

Koskennurmi-Sivosen (2008, s. 53) haastattelema Immoselle mieluisinta oli suunnitella vaatteita naisille, koska Immosen sanoin heidän ”vartalossaan oli sellaiset suhteet, joihin yksityiskohdat asettuivat luontevasti”. Riitta Immosen suunnittelun perustana oli ennen kaikkea kauneus. Tietyn puvun kauneus oli aina suhteessa siihen yhteyteen ja käyttäjään, jota varten ja jolle asu oli suunniteltu. ”Puhdas linja” ja ”hauskuus” olivat Immosen itsensä esteettisyyteen liittämiä ilmaisuja. Toisin sanoen kaunis vaate oli yksinkertainen, miellyttävä ja kiinnostava. (Koskennurmi-Sivonen, 2008, ss. 66–67).

4.1.2 Salon Kaarlo Forsman

Salon Forsman avasi ovensa Helsingin Taka-Töölössä vuonna 1937 (Lahti, 2010, s. 59). Tyylikkään yksinkertaiset, elegantit, korkealaatuisista materiaaleista valmistetut puvut olivat ajattomia ja näin ollen pitkäikäisiä. Puvut valmistettiin pukuompelijoiden ja räätälien toimesta käsityönä. Forsman tunnettiin erityisesti taidolla leikatuista, kauniisti drapeeratuista sekä runsaasti helmikirjailluista puvuistaan. (Lahti, 2010, ss. 56, 70.)

Forsmanin ateljee pystyi pitkään säilyttämään asemansa muodin muutoksesta ja valmisvaateteollisuuden kasvusta huolimatta. Forsman säilytti couture -tyylinsä salongin sulkemiseen, vuoteen 1986 asti. (Lappalainen & Almay, 1996, s. 18.) Lahden (2010, s. 60) haastatteleman Salon Forsmanissa työskennelleen Perkiömäen mukaan tilausten vähenyessä butiikkityylisten vaatteiden valmistus salongissa lisääntyi. Näitä asuja ei mainostettu erikseen, vaan ne olivat tarjolla vain salongissa asioiville asiakkaille. Asujen puolivalmius tarkoitti sitä, että vetoketju oli jätetty ompelematta ja helma kääntämättä. Kyseiset asut sovitettiin asiakkaille ja niihin tehtiin tarvittavat muutokset. Koskennurmi-Sivosen (2001, s. 6, 9) haastatteleman Hannuksen mukaan, Forsman tunnettiin ”itsetietoisesta tyylistään”, jolla hän kohtasi myös asiakkaansa. Forsman ei palvellut asiakkaitaan yksin, ja luottotyöntekijä Lili Rinne joutuikin käyttämään diplomaattisuuttaan Forsmanin ja asiakkaiden kohtaamisissa.

Salon Forsmanissa työskenteli 1950-luvulla modisti, sovittaja, räätäleitä, ompelijoita ja harjoittelijoita. Yhteensä henkilökuntaa oli 15–16 henkeä. (Kopisto, 1997, s. 117.) Lahden (2010, s. 64) mukaan Salon Forsman oli erityisesti Eeva-lehden suosikki vuosina 1948–1965. Muotinäytöksistä kirjoitettujen ja kuvattujen reportaasien lisäksi Forsmanin puvut päätyivät usein Eevan kansikuvaan ja niin sanottuihin lehtien tilaamiin muotijuttuihin. Tämä kaikki oli tietenkin erinomaista mainosta salongille, joka ei koskaan muuten mainostanut itseään lehdissä. Salon Forsmanilla oli omat vakioasiakkaansa, jotka teettivät kaikki vaatteensa salongissa. Asiakassuhteet olivat pitkäikäisiä, mikä viestii tyytyväisyydestä. (Lahti, 2010, s. 68.)

4.1.3 Salon Ståhlberg ja Atelier Solveig Savola

Salon Ståhlbergin historiasta ja toiminnasta tiedetään varsin vähän. Salon Ståhlberg oli toiminnassa 1920-luvulta vuoteen 1969, jolloin se ajautui konkurssiin. Vuodesta 1946 lähtien johtajana toimi rouva Anni Nynäs, joka muiden salongin johtajien tapaan haki vaikutteita Pariisin matkoilta. Salon Ståhlberg oli Salonkijaoston jäsen, ja muiden salonkien tapaan se sijaitsi Helsingin keskustan parhailla paikoilla, vuonna 1944 osoitteenaan Pohjoisesplanadi 25. (Koskennurmi-Sivonen, 2001, ss. 5–6.)

Koskennurmi-Sivosen (18.01.2012) haastatteleman Solveig Savolan tyttären Kira Saajorannan mukaan Solveig Savola työskenteli Salon Ståhlbergissa harjoittelijana valmistuttuaan Ammattienedistämislaitokselta. Ennen oman muotisalongin Atelier Solveig Savolan perustamista vuonna 1953 Savola työskenteli myös Stockmannin muotisalongin johtajattarena. Solveig Savolan tapa suunnitella pukuja oli selailla muotilehtiä ja yhdistellä kuvien eri ideoita toisiinsa. Suunnittelu perustui tapakulttuurin tuntemiseen, hyvään makuun ja asiakkaan tuntemiseen. Solveig Savola itse liikkui myös paljon seura-
piireissä ja järjesti juhlia. Savola ei piirtänyt luonnoksia. Jokaiselle asiakkaalle tehtiin kaavat omien mittojen mukaan. Sovituksia oli yleensä kolme yhtä pukua kohti, ja Savola osallistui niihin henkilökohtaisesti.

Kira Saajorannan mukaan myös Savola teki materiaalihankintamatkoja Pariisiin pari kertaa vuodessa. Kankaat hankittiin niin sanotusti kuponkeina, jolloin yhtä kangasta oli vain yhtä pukua varten. Pariisin matkoillaan Savola ystävystyi monien muiden kotimaisten salonkien suunnittelijoiden tapaan Gurli Rosenbröijeriin, joka järjesti paikat haute couture -talojen muotinäytöksiin. Atelier Solveig Savolassa oli yhteensä kahdeksasta kymmeneen ompelijaa ja vaatturia eli kappaompeijaa. Kirjojana toimi rouva Holmström, joka oli alun perin venäläinen. Savola ei pitänyt muotinäytöksiä, mutta hän osallistui joskus salonkien yhteismuotinäytöksiin. (Koskennurmi-Sivonen, 2012.)

4.1.4 Neulottua-Stickat Ulla Bergh

Inez Bucht perusti Taidekutomon 1920-luvulla. Kun vuonna 1937 Bucht aikoi myydä yrityksensä, hänen tuolloin 20-vuotias tyttärensä Ulla keskeytti opintonsa Kauppakor-

keakoulussa ja siirtyi yrityksen johtoon. Ulla Berghin intohimo ja taiteellinen johtajuus tekivät sittemmin Taidekutomosta arvostetun ja tunnetun muotitalon. Koskennurmi-Sivonen kuvaa Berghin tuotantoa hillityksi ja elegantiksi. Puvut sisälsivät usein monta osaa, joita voitiin käyttää monin eri tavoin. Ulla Berghin tuotannossa oli sekä koneellisesti neulottuja ja ompelukoneella ommeltuja asuja, että asuja, jotka Bergh suunnitteli käsin neulottaviksi tai virkattaviksi. Tällaisia asuja valmistivat yritykselle usein niin sanotut kotineulojat. Kuten muissa kotimaisissa coutureateljeissa, myös Ulla Berghin jokainen asu oli uniikki. (Koskennurmi-Sivonen, tulossa.)

Ulla Berghin työtapoihin ei kuulunut suunnitelmien piirtäminen tai tuottaminen muuten paperille. Bergh kävi keskustelua asiakkaan, kutojan ja ompelijan kanssa kunkin neuleasun suunnitteluun liittyvän idean, suunnittelurajoitteiden, toiveiden ja vaatimusten tunnistamiseksi. Hän piti muutamaa perusmallista vaatetta ateljeessa, joiden avulla hän saattoi demonstroida ja välittää ajatuksia ja ideoita suunnitelmistaan asiakkaalle. Neulojen kanssa suunnitelmista keskustellessaan Bergh käytti itse lankoja keskustelun todellisena ja kosketeltavana apuvälineenä. Ulla Berghin tyytyväiset asiakkaat vanhoivat uskollisuuttaan ateljeelle. Asiakkaiden mukaan Berghin asuissa yhdistyivät käyttömukavuus ja tyylikkyys. Asut kestivät aikaa niin materiaaleiltaan kuin tyyliltään. (Mt.)

Koskennurmi-Sivosen (tulossa) mukaan Bergh hallitsi värit mestarillisin ottein. Neulotuissa asuissa oli usein yhdistettynä kahta eri väriä niin, että ne neulotussa pinnassa muodostivat kolmannen uuden värisävyn. Lopputulokseen päästiin esimerkiksi neulomalla joka toinen kerros yhdellä värillä ja ottamalla toinen väri mukaan joka toiselle kerrokselle. Koska neulekoneella neulotut kerrokset olivat pikkuruisia, kokonaisessa kappaleessa värien vaihtelut eivät erottuneet vaan loivat yhtenäisen värisävyn. Lankojen materiaaleina käytössä olivat yleensä silkki, pellava, silkki-pellava, villa sekä tekokuituiset langat. Myös eri materiaaleista valmistettavia lankoja Bergh yhdisteli epätavanomaisesti ja jopa epäsovinnaisesti.

Asujen leikkaaminen ja ompeleminen osista antoi suunnittelijalle enemmän vapautta ja toisaalta takasi paremman istuvuuden asiakkaalle. Negatiivisena puolena oli hukkaan menevä arvokas materiaali. Myös Ulla Berghin ateljeessa asiakkaat kävivät yleensä

kahdessa sovituksessa valmistusprosessin aikana. Vaikka asujen pitkät saumat valmistettiin koneellisesti, neuleiden yksityiskohdat tehtiin käsin. (Mt.)

4.2 Prêt-à-porter ja boutique

Euroopassa valmisvaateteollisuuden valloittaessa alaa 1960-luvulla haute couture -muoti ja -kirjonnat olivat epämuodikkaita. Haute couture oli murroksessa ja muotitalot vastasivat muutokseen muun muassa prêt-a-porter vaatelinjoilla sekä lisenssisopimuksilla. Muutosten myötä esimerkiksi tunnetut hajuvesimerkit ovat tulleet tutuiksi. (Horwell, 2011.) *Prêt-a-porter* on englanniksi *ready-to-wear*, joka taas on suomeksi käännettynä valmisvaate. Termin käyttöön liittyy Koskennurmi-Sivosen (1998, s. 43) mukaan oma problematiikkaansa. *Prêt-a-porter des couturiers* termi vaikuttaisi olevan kuitenkin lähimpänä kotimaisten salonkien boutique-myymlöiden pienten sarjojen valmistusta ja laatua.

Kun uudet aluevaltaukset alkoivat tuottaa tulosta, oli 1970-luvulla jälleen mahdollisuus keskittyä haute couturen ytimeen satumaisiin pukuihin, joista oli nyt tullut muotisuunnittelijoiden mahdollisuus toteuttaa villeimmätkin visionsa. Kyseiset puvut toimivat ennen kaikkea mainoksina nostaen muotitalon nimeä, vaikka osalle näistä huikeista teoksista löytyi myös ostaja. (Horwell, 2011.)

Suomessa 1960-luvun alkupuolella voimaantullut työntekijöitä koskevan lainsäädännön muutokset ajoivat erityisesti pienet kotimaiset yritykset ahtaalle kasvaneiden sosiaalikulujen myötä (Lahti, 2010, s. 60). Samaan aikaan kulutustottumukset ja pukeutumiskulttuuri elivät murrosaikaa. Vaateteollisuuden kehitys ja kasvu ajoivat käsityöhön perustuvan ja hyvin työvoimavaltaisen liiketoiminnan ahtaalle. (Koskennurmi-Sivonen, 2001, s. 8.) Muodin lisäksi muuttui myös tapa, jolla ihmiset halusivat hankkia vaatteitaan. Haute couturen omainen vaatteen valmistus oli paitsi kallista, myös hidasta.

Ranskalainen prêt-à-porter-käsite syntyi 1940–1950-lukujen vaihteessa osaksi vastauksensa ihmisten vaatimuksesta edullisemmista mutta laadukkaista vaatteista, jotka valmistuivat nopeammalla aikataululla. Perusideana oli kehittää suunnittelultaan ja materiaaleiltaan korkealaatuista teollista vaatetuotantoa. Valmisvaateteollisuuden aika-

kausi oli siis aluillaan. (Koskennurmi-Sivonen, 2008, s. 107). 1960-luvulle tultaessa kotimaisissa salongeissa aina asioineiden äitien tyttäret ostivat merkkivaatteensa mieluummin boutiqueista, joihin liittyi nuorekans iloinen ja trendikäs mielikuva ympäri Eurooppaa. (Koskennurmi-Sivonen, 2001, s. 8; 2008, ss. 133–134). Riitta Immosen ja Lempi Hildénin Cinderellan vaatteita voidaan pitää ilmentymänä kotimaisesta prêt-à-porterista (Koskennurmi-Sivonen, 2008, s. 109).

5 SOMMITTELU

Couture- ja salonkiluomusten taustalla on tarkkaa suunnittelutyötä. Vaatteen muodon, peruslinjojen, leikkausten ja materiaalin valinnan lisäksi suunnittelijalla on pohdittavana coutureasuille tyypillinen, tavalla tai toisella toteutettava koristelu. Koristelu ei ole irrallinen osa suunnitteluprosessia tai asua, vaan koristelun on sovittava yhteen vaatteen yleisilmeen ja käyttötarkoituksen kanssa, jolloin syntyy eheä kokonaisuus. Tässä pro gradu -tutkielmassani käytän selkeyden vuoksi suunnittelun synonyymitermiä sommittelua vastaamaan englanninkielisiä termejä design, visual design sekä suomenkielisiä termejä suunnittelu, visuaalinen suunnittelu ja koristeellinen suunnittelu. Tutkimusaiheeni kannalta olennaista on nimenomaan sommittelu, jonka tarkoituksena on koristelulla luoda puvusta uniikki ja korkealuokkainen.

Koristeellisella sommittelulla pyritään Davisin (1980, ss. 16, 18) mukaan vaikuttamaan vain puvun ulkonäköön. Se ei sinällään vaikuta puvun istuvuuteen tai käyttöön. Koristeellinen suunnittelu on siis alisteinen puvun toiminnalliselle ja rakenteelliselle suunnittelulle, ja se tulee toteuttaa niiden ehdoilla. Koristeellinen suunnittelu voidaan Davisin mielestä kuitenkin ottaa huomioon jo puvun rakenteellisessa suunnittelussa. Näin usein couture- ja salonkipukujen kohdalla tapahtuukin. Tämä voidaan toteuttaa käyttämällä kuvioitua kangasta ja huomioimalla sen antamat mahdollisuudet jo kankaan leikkausvaiheessa. Koristelu voidaan tehdä myös päällitikkauksin, rypytyksin, laskoksin tai muin ompeluteknisin keinoin. Koristeet voidaan myös lisätä valmiiksi leikatun kappaleen tai valmiin puvun pintaan, esimerkiksi pitsein, nauhoin, napein, kirjomalla, applikoimalla tai hapsuin.

Couturepuvun koristelussa suunnittelun lähtökohtana on yleensä tietynmallinen puku ja tietty koristelun kohta tässä puvussa. Myös pohjamateriaali on ennalta määrätty. Toki monet haute couture -puvut on koristeltu läpikotaisinkin. Girard (1974, ss. 44–45) tähdentääkin, että koristeen suunnittelijan ja valmistajan tulee huomioida pohjakriteerit sommittelun taustalla. Vaatteen sommittelun päätavoite on korostaa käyttäjänsä viehättävyyttä niin, että huomio kiinnittyy käyttäjään eikä itse vaatteeseen (Davis, 1980, s. 22, 25). Sama tavoite oli työssään suunnittelija Riitta Immosella, joka vertasi asiakasta kuvaan, jonka parhaita puolia puku eli *passepirtout* korostaa (Koskennurmi-Sivonen, 2008, s. 69). Puvun koristeiden tyylin ja värin tulisi olla sopusoinnussa kohteen ja sen käyttötarkoituksen kanssa. Sommittelijan tuleekin huomioida tilanne ja tarkoitus, jossa pukua tullaan käyttämään. Koristelun tulisi olla mittasuhteiltaan pukuun ja sen malliin sopiva. Siinä tulisi myös säilyä tietynlainen käytännöllisyys ja toimivuus. Tasapainoisen ja onnistuneen kokonaisuuden aikaansaamiseksi valitun tekniikan, materiaalin sekä värien tulisi olla sopusoinnussa sekä keskenään, että puvun kanssa. (Girard, 1974, ss. 44–45.)

Sommittelun ohjenuorina toimivat tietyt nimetyt elementit ja periaatteet. Näitä samoja lainalaisuuksia hyödyntävät suunnittelutyössään niin arkkitehdit, taidemaalarit kuin tekstiilitaiteilijat. Davis (1980, s. 24) kuvaa elementtejä vertauskuvallisesti ruoan valmistuksen raaka-aineiksi ja periaatteita reseptiksi, joka kertoo missä järjestyksessä ja miten raaka-aineet ruokaan lisätään. Sommittelun elementtejä ovat viiva, tila, muoto, väri, valo ja rakenne (Davis, 1980, s. 25; Gatto, Porter & Selleck, 1978, ss. 14–15). Jokaisella elementillä on oma luonteenpiirteensä, jota muut elementit eivät pysty korvaamaan. Elementit kuitenkin vaikuttavat toisiinsa ja toimivat yhdessä. Esimerkiksi väri on aina riippuvainen valosta. (Davis, 1980, s. 24.)

Vaikka suunnittelija voi yhdistellä elementtejä tahtonsa ja visionsa mukaan, ohjaa Davis (1980, s. 24) pitämään mielessä tietyt perussäännöt. Vaatteen visuaalisen suunnittelun päätavoite on aina korostaa käyttäjänsä viehättävyyttä. Tavoitteeseen päästään korostamalla käyttäjän parhaita puolia, samalla siirtämällä huomio pois vähemmän imartelevista ominaisuuksista. Davis (1980, s. 25) käyttää ilmaisua huomion kontrolloiminen, jolla vahvistetaan tiettyjä ominaisuuksia kuten esimerkiksi pituutta käyttämällä asussa suoria linjoja. Samaan aikaan voidaan torjua muita ominaisuuksia, kuten vartalon pyöreyttä.

Suunniteltaessa pukua henkilölle, jonka vartalo edustaa jotakin ääripäätä, ei tulisiakaan käyttää ääripäiden elementtejä, jotka korostavat ei toivottua ominaisuutta samankaltaisuudella tai päinvastaisesti erilaisuudella entisestään. Edistäviä elementtejä tulisikin käyttää vain paikoissa, joihin erityisesti halutaan kiinnittää huomiota.

Sommittelun elementtejä voidaan muokata tietynlaisen visuaalisen vaikutelman aikaansaamiseksi. (Davis, 1980, s. 25). Elementtien käytön avuksi ja tueksi on luotu ohjeita, joita kutsutaan sommittelun periaatteiksi. Eri lähteet jaottelevat periaatteita eri perustein, mutta periaatteiden pääsisältö on kuitenkin sama. Periaatteita Gatton ym. (1978, s. 116) mukaan ovat sommittelun tasapaino, yhtenäisyys, kontrasti, painotus, liike, rytmi ja kuvio. Davis (1980, ss. 182, 256) lisää listaan vielä harmonian ja toiston.

Kuvio ei oikeastaan ole sommittelun elementti eikä periaate. Lähdemateriaalista riippuen se on kuitenkin asetettu jompaankumpaan kategoriaan. Kuvio on elementtien summa, jota hallinnoidaan periaatteiden avulla. Gatton ym. (1978, ss. 180–181) mukaan kuvio syntyy yleensä tarkan työn ja kokeilujen tuloksena. Tällöin kuviossa on tietty jatkuva rytmi tai liike. Kuvioita voi syntyä myös satunnaisesti, jolloin niistä puuttuu säännönmukaisuus. Tällöin ne ovat epäsymmetrisiä ja epäyhtenäisiä. Jokaisessa kuviossa on peruselementti, niin sanottu moduuli tai motiivi joka toistuu. Motiivi voi olla yksinkertainen geometrinen kuvio tai moniulotteinen. (Gatto ym. 1978, s. 182; Seppälä, Bovellan & Mikkilä, 1979, s. 14.) Kyseessä olevia sommittelun periaatteita noudatetaan yhdessä, sopusoinnussa toistensa kanssa ja toisiaan täydentäen. Tietty periaate voi nousta yksittäisessä suunnitelmassa toisia tärkeämmäksi, mutta toisia periaatteita tarvitaan aina tueksi.

6 SALONKIPUKUJEN JA -ASUSTEIDEN TUTKIMINEN

Esineet ovat osa jokapäiväistä arkeamme ja vaikuttavat siihen monin tavoin. Esineet tulevat monella tavalla hyvin lähelle ihmistä ja elämäämme. Esinetutkija lähestyy tutkittavia esineitä, tekee valintoja ja johtopäätöksiä niiden suhteen aina omasta lähtökohdastaan, historiastaan, tietämyksestään ja kokemuksestaan. Miksi tutkija valitsee tietyn aihealueen tai esineen, kuten puvun, ei ole sattumanvaraista vaan perustuu aina ainakin tutkijan omaan kiinnostukseen. Tutkija tutkii pukuja myös aina omassa ajassaan ja sieltä

lähtöisin. Omista lähtökohdistaan tulisikin olla tietoinen ja ne tulisi tutkimuksessa tehdä näkyväksi.

Kawamura (2011, s. 96) esittää, että materiaalista kulttuuria tutkivien, eri tieteenaloilta lähtöisin olevien tutkijoiden tulisi huomioida omassa tutkimuksessaan samanaikaisesti monenlaiset näkökannat, kuten puvun ja tekstiilin analysointi, mutta myös esimerkiksi sen sosiaalinen merkitys omistajalleen. Vaikka puku itsessään olisi tutkimuksen kohteena, ei sitä ole valmistettu tai käytetty tyhjiössä vaan tietyssä ajassa ja sosiaalisessa kontekstissa. Tarkkakaan puvun esinepohjainen tutkiminen ei kerro mitään niistä asioista, vaan puku on asetettava tiettyyn asiayhteyteen ja sen ympärille on luotava maailma tutkimalla erilaisia saatavilla olevia lähteitä. (Kawamura, 2011, s. 97.)

6.1 Mikrohistorian esinetutkimus

Matti Peltonen on (1999) pohtinut makro- ja mikrohistorian suhdetta ja toisaalta mikrohistorian oikeutusta makrohistorian rinnalla. Peltonen (1999, ss. 26, 63) kuvaa mikrohistoriallisen tutkimuksen kohteita ”poikkeuksellisiksi tyypillisyyksiksi”. Ajattelen tämän tarkoittavan sitä, että tutkittava yksittäinen ilmiö on ollut ajassaan niin yleinen ja tyypillinen, että se on hyvin tunnettu. Yleisyyteen liittyy myös tutkijan kannalta tärkeä seikka siitä, että tutkimustietoa ja -aineistoa on edelleen olemassa ja saatavilla. Poikkeuksellisuus muodostuu siitä, että tutkimusaihe herättää mielenkiinnon tässä ajassa ja kohoaa aikansa ilmiöiden joukossa näin ajatellen erikoiseksi ja kiinnostavaksi.

Tutkielmani kohteet 1940–1960-luvulta peräisin olevat salonkipuvut ja -asusteet kirjontoineen, ovat juuri näitä molempia. Omassa ajassaan salonkimuoti oli esimerkiksi lehdistön kautta seurattu ja tunnettu ilmiö. Salonkimuodin esiintymistä lehdistössä on tutkinut Ritva Koskennurmi Sivonen (2002). Vaikka salonkimuotia ei kaikilla ollut mahdollisuutta ja varaa hankkia, sitä seurattiin lehdestä riippuen joko korostaen sen käsityöllistä tai sosiaalista leimaa. Toisaalta lähihistorian ilmiönä itse tutkimusaineistoa eli konkreettisia pukuja ja asusteita on edelleen hyväkuntoisina saatavilla.

Jorma Kalelan (2001, s. 15–16) mukaan historiantutkija ei aloita tutkimustyötään tyhjästä. Kaikenlaisista ilmiöistä on käytettävissä jonkinlaista tietoa, sillä joku toinen on

jo tutkinut niitä. Kalela käyttää jo olemassa olevasta tiedosta termiä historiakuvat. Osa tutkijan työstä onkin jo esitetyn tiedon arviointia ja kommentointia. Kyse ei kuitenkaan ole vain kirjoitetuista historiakuvista. Tutkijan tulisi tiedostaa myös omat henkilökohtaiset tutkimustyötä suuntaavat historiakuvat ja toisaalta olla tietoinen siitä, että hänen työnsä tulee vaikuttamaan tutkimuksen vastaanottajien ja lukijoiden historiakuviin (Kalela, 2001, s. 17). Tutustuessani ja tutkiessani tutkimusaiheeni taustalla vaikuttaneita tapahtumia ja asioita olen luonut taustatarinan tutkimusaineistolleni ymmärtääkseni niitä olosuhteita ja taustoja, joissa tutkimusaineistoni on syntynyt. Kenttä on laaja ja salonkimuodin osalta historiankuviin vaikuttavat niin kotimaan tapahtumat ja kehitys kuin myös salonkimuodin esikuvana toiminut pariisilainen haute couture.

Historiantutkimuksen yhteydessä voidaan myös puhua kerronnallisuudesta ja tarinasta. Tutkimuksen tarina ajoittuu jollekin aikajänteelle. Hahmotellakseen tutkimuskohteestaan luotettavan kuvan tuleekin tutkijan verrata sitä ympärillä oleviin ajankohtiin (Heikkinen, 1996, ss. 131, 133). Toisaalta historiantutkimuksen tuloksena syntynyt tarina on tutkijan tulkinta faktoista, johon vaikuttaa moni asia. Tutkija on lisäksi se henkilö joka valitsee asiat ja ajankohdat, joihin tutkimuskohdetta vertaa. Samasta aiheesta, asioista ja aineistosta toisen tutkijan tarina olisi luultavasti ollut kokonaisuutena erilainen.

Peltonen (1999, s. 41) toteaa verratessaan historiankirjoituksia ja historiantutkimusta toisiinsa, että jälkimmäinen ei voi kuitenkaan olla vain kaunokirjallinen tuotos. Nykypäivän historiantutkijan on historiallisen tarinan kerronnan rinnalla kuljetettava kertomusta tutkimusprosessista ja sen vaiheista. Tutkielmani yhtenä tavoitteena on luoda eheä tarinallinen kokonaisuus salonkipukujen kirjonnoista. Haute couture -puvut ja -kirjonnat ovat ilmiönä ainutlaatuisia ja siksi vertailukohtana ylivertaisia. Lähihistorian tutkijana minun on tuotava lukijoiden tietoon avoimesti tutkimusprosessin aikana tekemäni valinnat, jotta lukija voi arvioida prosessia luotettavan kriittisesti.

Menneisyyden tutkimisen voidaan Antero Heikkisen (1996, s. 16) mukaan ajatella olevan kolmen osapuolen välistä vuoropuhelua. Osapuolina ovat tutkija itse, informantit sekä tutkimuksen vastaanottajat. Tutkija käynnistää vuoropuhelun. Informanteilta eli tässä tapauksessa lähdeaineistosta ja itse tutkimuspuvuista ja -asusteista saatujen tietojen

perusteella tutkija vastaa tutkimuskysymyksiinsä ja rakentaa tarinan menneisyydestä. Tutkijan tulee huomioida myös muut aiheesta aiemmin kiinnostuneet ja heidän tietonsa eli jo olemassa olevat historiankuvat. Koko prosessi tähtää valmiiseen tarinaan, jonka tutkija esittelee lukijoilleen. Tämän jälkeen tutkimus toimii myös mahdollisesti seuraavien aiheesta kiinnostuneiden tutkijoiden tiedonlähteenä. Kotimaista salonkimuotia on erityisesti tutkinut Ritva Koskennurmi-Sivonen. Tutkimusaineistoni taustalla olevaa tarinaa on ollut luotettavaa rakentaa Koskennurmi-Sivosen aiheesta kirjoittamia lähteitä hyödyntäen.

Historiantutkimuksessa käytettävät tiedonlähteet eli informantit on ollut tapana luokitella sen perusteella kuinka kontrolloidusti ne ovat syntyneet. Etusijalla ovatkin virkavastuulla valmistuneet julkisen vallan asiakirjat. (Heikkinen, 1996, s. 74.) Historia jäisi kuitenkin hyvin yksipuoliseksi, jos sitä luotaisiin vain virallisten dokumenttien valossa. Heikkinen (1996, s. 75) toteaaakin, että historiantutkimuksessa käytetäänkin näinä aikoina tiedonlähteitä hyvin monipuolisesti ja itse tutkimuskohde onkin määrittävä tekijä siinä, millaisia informantteja käytetään ja tarvitaan. Tehtäessä lähihistorian esinetutkimusta, tärkeimmäksi informatiksi nousevat itse esineet eli tutkielmani puvut ja asusteet. Tutkittavat esineet ja haastateltava yhdessä, luovat keskenään toisiaan täydentävän, esinetutkimuksen kannalta tarkan mikrohistoriankuvan. Haastateltavan puuttuessa tarinaa tulee kuitenkin täydentää muista, asiasta jo aiemmin kirjoitetuista lähteistä.

Historiantutkijan yksi tärkeimmistä velvoitteista on tehdä tutkimuskohteelleen oikeutta. Tämä tarkoittaa, että tutkijan on kyettävä voittamaan kulttuurinen sidonnaisuutensa. (Kalela, 2001, s. 88.) Historiantutkijan tehtävä on tuottaa varmaa tietoa menneisyydestä, jolloin tulee olla lähdekriittinen. Tärkeää olisi päästä itse tiedon alkulähteeseen tai ainakin mahdollisimman lähelle sitä. Parhaimmillaan lähteet ovat osa sitä tapahtumakulkua, josta ne toimivat todisteena. (Kalela, 2001, s. 90.) Varsinaisista todistusaineista eli esimerkiksi varsinaisista esineistä tulee tutkimuksen lähteitä vasta, kun niille esittää tutkimuksen kannalta olennaisia kysymyksiä. Sitä ennen ja sen jälkeen todistusaineisto on mykkä. Kalela (2002, s. 96) kutsuu tätä historiantutkimuksen empiirisyyden perustaksi. Tutkimusaineistona puvut ja asusteet toimivat juuri näin.

Oman pro gradu -tutkielmani varsinaisen tutkimusaineiston eli salonkiajan pukujen ja asusteiden osalta ajattelen olleeni onnekas, koska olen päässyt tutkimaan varsinaisia tutkittavan ajankohdan pukuja ja asusteita kirjontoineen. Tärkeässä osassa mielestäni on taitoni tulkita lähdeaineistoa sille oikeuttavalla tavalla. Itse salonkipukujen ja vertailukohtana olevien haute couture -asujen kirjonnoista on suhteellisen vähän kirjoitettua tietoa. Kirjoitettua tietoa olen pyrkinyt täydentämään kuvin ehyen kokonaisuuden aikaansaamiseksi. Kalelan (2002, s. 92) mukaan historiantutkimuksen lähteitä tulisi nykyään arvottaa niiden hedelmällisyyden ja informatiivisuuden mukaan. Tulisikin kysyä, kuinka hyvin lähteestä saatava tieto pystyy vastaamaan juuri tähän tutkimuskysymykseen.

Historiantutkimuksessa kiinnostaa ajankohta myös sen vuoksi, että nähtäisiin mitä tapahtui tutkittavan ilmiön kanssa samanaikaisesti ja toisaalta mitä tapahtui sitä ennen ja sen jälkeen. Tämä helpottaa synty-yhteyksien hahmottamisessa. (Kalela, 2002, ss. 111–112.) Toisaalta tietystä ajasta tulee historiallista aikaa vasta, kun sille annetaan kulttuurisia tai yhteiskunnallisia merkityksiä (Kalela, 2002, s. 135). Aika vuosilukuna ei siten kerro mitään. Tietystä ajasta tulee merkityksellinen vasta, sen ympärille sijoitettavien merkityksellisten tapahtumien kontekstina. (Kalela, 2002, s. 136.) Tutkimusaineistoni pukujen ja asusteiden kuin myös vertailukohteena olevien haute couture -pukujen ja -kirjontojen valmistusajankohtana 1940–1970-luvuille sijoittui merkittäviä historiallisia tapahtumia niin Suomessa kuin Euroopassa. Tapahtumien vaikutus näkyy tutkimuskohteeni kannalta ensinnäkin materiaalien saatavuudessa, mutta myös muotitaiteilijoiden ideoiden lähteissä ja tyylien muutoksissa. Tutkimukseni osaltaan asettaa salonkimuodin kirjontoineen historialliseen aikaan nostamalla ilmiön tutkimuksen kohteeksi ja antamalla sille kulttuurisia ja historiallisia merkityksiä.

Kalela (2002, ss. 165–166) on määrittänyt historiantutkimuksen metodologisen totuuden rakenteen. Tämä vaatii tutkijaa pohtimaan omaa tutkimustaan useasta eri näkökulmasta, mutta on Kalelan mukaan täysin toteutettavissa. Jotta tutkimuksen tuottama tieto olisi kestävä, tulisi lähteiden tulkinnan olla vakuuttavaa, päättelyn moitteetonta sekä kuvauksen uskottavaa. Kriteerit liittyvät Kalelan mukaan kaikkeen historiantutkimuksessa sanottuun. Tulkinnan moitteettomuuden lähtökohtana on tutkijan esitys kokonaisuutena ja silloin voidaan puhua myös päättelyn moitteettomuudesta. Tulkinnan

vakuuttavuuden arviointimittarina toimivat aiheesta aiemmin kirjoitetut tutkimukset. Tutkimuskohteen kulttuurista käytettävissä oleva tieto toimii taas kuvauksen uskottavuuden mittarina. (Kalela, 2002, s. 168.)

Kalelan kuvaama historian tutkimuksen metodologinen totuus toteutuu silloin, kun tutkija kykenee toisaalta sijoittamaan tutkimuskohteensa aikaan aiemman käytettävissä olevan tiedon perusteella, jonka hän kykenee kuvamaan menestyksellisesti tutkimuksessaan oman tutkimuskohteensa kannalta. Toisaalta tutkijan avoimuus tutkimusprosessinsa kulusta, tehdyistä valinnoista ja niiden tarkka kuvaileminen luovat edellytykset koko tutkimuksen ja sen myötä syntyneen tarinan vakuuttavuudelle, moitteettomuudelle ja uskottavuudelle.

Tutkimuksen tulosten tulisi olla todenmukaiset ja hedelmälliset. Tutkimuksen sanoma liittyy toisaalta tutkijan pyrkimykseen tehdä oikeutta tutkimuskohteelleen ja toisaalta pyrkimykseen tukea ihmisten tarvetta ymmärtää omaa maailmaansa. (Kalela, 2002, ss. 165–166.) Tämä on tutkijalle osittain myös uskon asia, joka voi horjua tutkimusprosessin aikana. Tutkimustulosten todenmukaisuus on moraaliarvona ehdoton. Tutkija ei ainakaan tietoisesti saa tästä poiketa. Se, kuinka hedelmälliset tutkimustulokset lopulta ovat ja kuinka hyvin ne tekevät oikeutta tutkimuskohteelle, ei ole niin itsestään selvää. Tässä ainakin aloittelevan tutkijan täytyy lopulta luottaa omiin kykyihinsä ja haluun tehdä parhaansa.

Historiantutkimus auttaa Kalelan (2002, s. 49) mielestä tekemään maailmaa käsitettävämmäksi. Historiantutkimukset ovatkin hänen mukaansa tavoitteellisen ajattelun työn tuloksia ja ne antavat merkityksiä ihmisen toiminnan jäljille. Ne ovat mielestäni myös kunnianosoitus tutkittavalle ilmiölle ja aiheelle, joka on ollut niin merkityksellinen, että siihen on haluttu palata ja sitä on haluttu tutkia toisesta ajasta käsin.

6.2 Laadullinen pukututkimus

Käsin tehdyissä tuotteissa meitä usein kiinnostaa, miten tuote on valmistettu: minkälaiset sen suunnittelun lähtökohdat ja valmistuksen vaiheet ovat olleet. Helpoiten tämä selviäisi, jos tekijä itse voisi kertoa mitä suunnittelu- ja valmistusprosessissa on tapahtunut. Tämä ei aina ole mahdollista, varsinkaan jos kyseessä on kauan sitten valmistettu

tuote. Tällöin asiaa täytyy selvittää, jos mahdollista, tutkimalla tuotetta itseään tai siitä mahdollisesti olemassa olevia kuvia ja muita dokumentteja. Pidän konkreettista käsityötuotetta omalaatuisena tutkimuskohteena juuri tutkimusmenetelmän valinnan, sen kuvauksen ja perustelemisen kannalta. Käsityötuotteiden perusteellinen ja konkreettinen tutkiminen on mielestäni käsityökulttuurin ydintä, koska sen kautta saadaan esiin käsityöiden erityisyys, taidokkuus ja hienous. Toisaalta käsityötuotteiden tutkija ei voi olla kuka tahansa, vaan tutkijalta vaaditaan ainakin jossain määrin asiantuntijuutta: tietoa, taitoa ja ymmärrystä niistä menetelmistä, materiaaleista ja välineistä, joilla tutkittava käsityötuote on suunniteltu ja valmistettu.

Puvuista voimme tutkimalla päätellä muun muassa asioita valmistusajankohdan tyylistä, värimaailmasta, käytetyistä materiaaleista, ompelutekniikoista ja käsityön laadusta. Muista olemassa olevista lähteistä, voimme saada selvillä vaatteen omistajan, puvun käyttötilanteen, puvun valmistajan sekä löytää esimerkiksi valokuvia puvusta omistajineen. Tietynlainen pukeutuminen tietyssä tilanteessa, paljastaa meille asioita aikansa sosiaalisista suhteista ja käyttäytymiskooodeista. Pukujen ympärille kehkeytyy siis kokonaisia tarinoita, jonka vuoksi ne ovat esineinä kiinnostavia tutkimuskohteita.

Myös Kawamura (2011, ss. 1, 12) puolustaa pukuja tutkimuksen kohteena. Pukujen tutkimista pidetään usein marginaalisena, eikä niin arvostettuna tutkimusalana, koska tutkimuksella ei ole selkeästi eriteltyä teoreettista viitekehystä ja menetelmällisiä strategioita. Tutkijalle tämä on toisaalta haastavaa ja toisaalta vapauttavaa. Haastavaa siksi, että on itse löydettävä ja päätettävä tutkimuskeinot, ja vapauttavaa siksi, että voi suhteellisen vapaasti etsiä ne keinot, jotka parhaiten palvelevat omaa tutkimusprosessia. Tutkimusmenetelmiä pukujen ja muodin tutkimiseen ei Kawamuran mielestä tiedetä tai tunneta. Muoti- ja pukututkijoiden tulisikin lunastaa oma arvovaltainen paikkansa muiden tieteenalojen joukossa. Kyse on tieteidenvälisestä tiedonalueesta, jossa teoriat ja tutkimuslöydökset ylittävät perinteiset tutkimusrajat ja jossa on mahdollista yhdistää ja sisällyttää useita, erilaisia metodologisia strategioita. (Kawamura, 2011, s. 13.)

Pukujen tutkiminen on Kawamuran (2011, s. 92) mukaan aiemmin ottanut vaikutteita lähinnä taidehistorian tutkimusperinteestä, jossa pukuja on tutkittu yksityiskoh-

taisesti esimerkiksi puvun tekoprosessin ymmärtämiseksi. Pukuhistorioitsijat tutkivat ja tulkitsevat tietyn aikakauden pukuja ja tekevät niiden perusteella tulkintoja säännönmukaisuuksista ja vaihteluista. Esineitä voidaan tutkia myös suoraan: niiden värejä, muotoja, siluetteja, ompelutekniikoita ja rakennetta. Oma tutkimusotteeni on lähellä tätä. Esineiden tarkka tutkiminen voi johtaa toisiin historiallisiin, kulttuurisiin, sosiaalisiin, taiteellisiin, poliittisiin ja teknologisiin tutkimuskysymyksiin. Pukujen säilynyt materiaali on Taylorista (2013, s. 29) avainasemassa silloin, kun tutkimuksen huomio kiinnittyy itse kankaisiin, ompeluratkaisuihin, saumoihin ja asusteisiin. Pukujen tutkimisen hienous piilee myös yksityiskohdissa, joiden kautta avautuu uusia ikkunoita ja historiankuvia. Esimerkiksi materiaalin tutkiminen helposti johtaa niihin olosuhteisiin, miksi tietty materiaali on valittu, missä se on valmistettu ja niin edelleen. Esinetutkimuksen luomien historiankuvien kenttä on siinä mielessä loputon.

Palmerin (2013, s. 270) mukaan materiaalista kulttuuria voidaan tutkia yksinomaan myös kuvien perusteella. Kuvien analyysi ei kuitenkaan paljasta esimerkiksi puvun tarkkoja rakenteita tai yksityiskohtien paljoutta. Puvuissa on monia osia, jotka eivät tule niin ilmeisesti esille muotikuvissa. Taylorille (2013, s. 39) pukututkimuksessa tärkeintä on päästä ensinnäkin koskettamaan silloin kun se on mahdollista ja katsomaan pukuja läheltä sekä toisaalta kuuntelemaan ja reflektoimaan. Pukujen tutkiminen on luova prosessi, joka vie aikaa. Taylor muistuttaa, että tutkijan tulee olla tietoinen omista nykyajan kulttuurisista ja historiallisista olettamuksista, joiden valossa tutkimusta tekee. Oletukset voivat tiedostamattomina johtaa tutkijan harhaan asettaessaan puvun tiettyyn historialliseen sosiaaliseen paikkaan ja antamalla sille väärän kulttuurisen merkityksen.

Helsingin yliopistossa käsityötieteen koulutuksessa 07.05.2014 vieraillut Amy de la Haye kuvasi luennollaan pukututkimusta tarinoiden kertomiseksi esineiden kautta. Tutkimusprosessin alussa tutkijan tulee De la Hayen mukaan ensinnäkin pohtia, mitä tutkii ja miksi tutkii ja toisaalta, miksi tutkii sitä juuri täällä ja miksi juuri nyt. Tutkijan tulee päättää konteksti, jossa asiaa aikoo tutkia. Mikä on siis koko tutkimuskenttä ja mikä on oman tutkimusaiheen kohta siinä. Kontekstia tutkimukselle saadaan muun muassa selvittämällä, mitä muut ovat tehneet vastaavana ajankohtana, jos tutkimuksen kohteena on esimerkiksi tietyn muotisuunnittelijan puku. De la Haye muistuttaa, että esinetutki-

muksen lähteinä se, mikä säilyy, ei aina ole kuvaavin asia ajastaan. Täytyy myös kysyä, miksi esine on säilynyt. Monesti se, mikä ei ole säilynyt on yhtä arvokasta tai jopa arvokkaampaa, koska se on selkeästi ollut kovassa käytössä.

Ildikó Lehtinen (1999, s. 7, 13.) on tutkinut volgansuomalaisten kansanpukuja. Tutkimusajankohtana vuosina 1981–1996 puvut olivat edelleen käytössä kovaa vauhtia kehittyvässä maailmassa. Lehtinen hankki tutkimusaineistoa havainnoimalla, haastattelemalla, valokuvaamalla sekä esinehankinnoin. Lehtinen kuvaa pukuja esineiksi, joiden avulla tutkitaan pukeutumista. Haastateltavan muisti voi pettää, mutta puvun todistusarvo esineenä on välttämätön. Lähdekriittisesti pukukappaleet ovat relevanttia aineistoa, koska ne välittävät tutkijalle tarinansa muuttumattomana. Omassa tutkielmassani salonkijan puvut ja asusteet ovat pääasiallinen tutkimusaineisto, koska henkilökohtaisia tarinankertojia ei enää ole. Tässä tutkielmassa minua kiinnostavat kuitenkin erityisesti pukujen ja asusteiden kirjonnoissa käytetyt materiaalit, tekniikat ja sommittelu, vaikka olen pyrkinyt luomaan myös tarinaa tutkimusaineiston ympärille.

Elsa Silpalan (1991, s. 53) mukaan esineitä on mahdollista tarkastella niiden sisäisestä olemuksesta käsin eli niiden valmistuksen näkökulmasta. Tämän kaltaiseen tutkimusotteeseen valmistustaitoa hallitsemattomalla on vain vähän edellytyksiä. Tieteellisesti pätevän valmistuksen teorian luomiseksi on systemaattisesti analysoitava itse esinettä, valmistusmenetelmiä, työvälineitä sekä niihin liittyviä oppeja. Esimerkiksi tuotteen suunnittelussa ja valmistuksessa käytetty raaka-aine muodostaa Kaukisen (2006, s. 5) sanoin ”substanssispesifin erityistiedon alueen”. Tämä tarkoittaa sitä, että tietystä raaka-aineesta valmistetut tuotteet muodostavat oman tutkimusalueensa ja siihen soveltuvat tietyt tutkimusmenetelmät. Ateljeepukujen kirjontoja pätevästi analysoidakseni tulee minun luoda aiheesta jo itselläni olevaan tietoon, taitoon, kokemukseen, asiantuntijuuteen ja kirjallisuuteen tukeutuen Kaukisen kuvaama ”substanssispesifi” erityistieto tutkittavasta aiheesta. Sen avulla luon pohjan ja työkalut salonkipukujen ja -asusteiden kirjontojen pätevään analysoimiseen ja tutkimiseen.

Kun analyysin kohteena on tutkittava esine, josta halutaan saada mahdollisimman yksityiskohtainen kuvaus, tulisi Silpalan (1990, s.19) mukaan kirjata kaikki mahdolliset

esineestä saatavat tiedot. Esineanalyysissä tulisi pyrkiä niin tarkkaan sanalliseen ja kuvalliseen esineen kuvaukseen, että sen perusteella pystyttäisiin luomaan uusi vastaava tuote. Pukuanalyysijä esimerkiksi havainnollistetaan usein piirroksin ja kuvin. Silpala (1990, ss. 18–20) esittää esineanalyysin kolme tasoa. Analyysin ensimmäinen taso keskittyy esineen ulkoiseen muotoon ja ulkonäköpiirteisiin. Esineen, esimerkiksi puvun, malli taltioidaan joko valokuvaamalla tai piirtämällä. Kuvia tulisi olla edestä, takaa ja sivuilta sekä tärkeimmistä yksityiskohdista. Kuvaus tapahtuisi mieluiten ihmisen tai mallinukan päällä.

Analyysin toinen taso perustuu sisäisen rakenteen analyysiin. Puvun ompelullisista yksityiskohdista, esimerkiksi saumoista, laskoksista ja kirjonnoista, tulee piirtää kuvat, jotka varustetaan tarvittavilla kirjallisilla kuvauksilla. Kolmas, materiaalianalyysintaso etenee aina esineen kemiallisiin ominaisuuksiin asti. Materiaalin lisäksi kankaasta tulisi analysoida muun muassa sidos, kuosi ja värit. (Silpala, 1990, s. 20.) Pro gradu -tutkielmasani tulen soveltamaan muunnelmaa Elsa Silpalan esittämästä esineiden kvalitatiivisesta analyysistä. Esinetutkimuksessa on tapana tehdä tutkituista esineistä tiedonantokortteja. Itse hyödynnän aineistoolyysissäni laadullisen aineiston Atlas.ti-analyysiohjelmaa, pukujen ja asusteiden tietojen keräämiseen ja luokitteluun.

7 TUTKIMUSTEHTÄVÄ, ANALYYSI JA AINEISTO

Tämän tutkimuksen tehtävänä on analysoida kotimaisten muotialonkien kirjontoja ja vastata seuraaviin kysymyksiin:

1. Millaisia materiaaleja kirjonnoissa on käytetty ja miten kirjonnat on toteutettu?
2. Millaista sommittelua kirjonnoissa on käytetty?
3. Millaisia kotimaisten ateljeiden kirjonnat ovat olleet suhteessa pariisilaiseen haute couture -muodin ja muiden maiden couturemuodin kirjontoihin nähden?

Vertaan kotimaisten salonkipukujen ja -asusteiden kirjontoja niin kotimaisissa lehdissä ja kirjallisuudessa kuin kansainvälisessä kirjallisuudessa oleviin kuviin ja teksteihin. Tutkimustuloksia kirjoittaessani olen varsinaisen puku- ja asusteaineiston analyysin lisäksi asettanut

aineistosta tekemäni havainnot laajempaan kontekstiin, jotta niiden paikka ja tarkoitus lähihistoriassa olisi hahmotettavissa. Olen kahden ensimmäisen tutkimustehtävän tulosten yhteydessä vastannut viimeiseen tutkimustehtävääni ja tuonut esille kiinnekohtia ja toisaalta eroavaisuuksia suhteessa haute coutureen ja muiden maiden couturemuotiin.

7.1 Aineiston analyysi

Alasuutarin (2011, s. 39–40, 32) mukaan laadullinen aineiston analyysi koostuu kahdesta vaiheesta, havaintojen pelkistämisestä sekä arvoituksen ratkaisemisesta. Tutkimusaineistoa tarkasteltaessa kiinnitetään huomiota vain siihen, mikä on tutkimuksen kysymyksen asettelun kannalta olennaista. Tutkimusmenetelmän valinta liittyy osaltaan tavoitteeseen ratkaista Alasuutarin esittämä arvoitus ja toisaalta vastata asetettuihin tutkimuskysymyksiin. Tässä tutkielmassani hyödynsin laadullisen aineiston analyysin keinoja päästäkseni tähän tavoitteeseen.

Tutkimusprosessi lähti liikkeelle tutkimustehtävien asettamisesta sekä analyysirungon tekemisestä (liite 1). Analyysirunkoa apuna käyttäen tutustuin tutkimusaineistoon eli varsinaisiin pukuihin ja asusteisiin keväällä 2014. Kuvailin sanallisesti ja kirjasin tutkimusaineistosta tekemiäni huomioita mahdollisimman tarkasti ja monipuolisesti. Tutkimusaineiston pukuja ja asusteita koskevat perustiedot sain Ritva Koskennurmi-Sivoselta, joka myös vastasi järjestelyistä, joiden puitteissa pääsin tutustumaan tutkimusaineistoon Helsingin yliopiston käsityönopeettajan koulutuksen tiloissa usealla kerralla.

Toukokuussa 2014 kuvasin suurimman osan puvuista ja asusteista Helsingin yliopiston käsityönopeettajan koulutuksen tiloissa. Osa puvuista oli niin hauraita, ettei niitä ollut järkevää pukea mallinukun päälle. Näiden pukujen osalta sain tarvittavat kuvat Ritva Koskennurmi-Sivoselta. Itse kuvaamieni pukujen osalta kuvat on otettu ainakin puvun ja asusteen edestä, takaa sekä yksityiskohdista. Kuvat sekä konkreettisia pukuja ja asusteita tutkiessani tekemäni muistiinpanot olivat tärkeässä osassa Atlas.ti-ohjelmalla suorittamassani analyysivaiheessa, jotta pystyin palauttamaan mieleeni kaikki yksityiskohdat mahdollisimman tarkasti. Kirjoitin puhtaaksi tutkimusaineistosta tekemäni muistiinpanot ennen varsinaisen analyysivaiheen aloittamista.

Esinetutkimuksissa on käytetty tiedonantokortteja, joihin on kirjattu tärkeimmät asiat tutkittavista esineistä. Tiedonantokortteja korvaamaan käytin kuitenkin tutkielmassani laadullisen aineiston sisällönanalyysissä usein hyödynnettävää Atlas.ti-ohjelmaa. Tutkimusvälineenä sisällönanalyysillä pyritään Tuomen ja Sarajärven (2002, s. 110) mukaan järjestämään aineisto selkeään ja tiiviiseen muotoon kuitenkin kadottamatta sen sisältämää informaatiota. Tiedosta pyritään tekemään siis käsiteltävämpää. Analysoitaessa laadullista aineistoa perimmäisenä tarkoituksena onkin tutkimusaineiston informaatioarvon lisääminen selkeyttämällä ja yhtenäistämällä sitä. Sisällönanalyysillä pyritään kuvaamaan tutkimusaineiston sisältämiä dokumentteja sanallisesti (Tuomi & Sarajärvi, 2002, s. 107). Omassa tutkielmassani pukujen ja asusteiden kuvat toimivat analyysivaiheen dokumentteina. Dokumenteista tekemäni tutkimuskysymysten ja analyysirungon mukaiset havainnot olen ilmaissut sanallisessa muodossa. Atlas.ti-ohjelma auttoi minua oman tutkimusaineistoni parissa erityisesti systemaattisuudessa ja pienienkin yksityiskohtien havainnoimisessa ja kirjaamisessa aineistosta.

Varsinaisessa analyysivaiheessa valikoin tutkimusaineiston eri pukujen ja asusteiden kuvista vähintään kolme edustavaa otosta, jotka siirsin Atlas.ti-ohjelmaan. Näistä kuvista tuli primääridokumenttejani. Lähdin käymään tutkimusaineistoa läpi kohta kohdalta

koodaten jokaisesta kuvasta tutkimustehtävieni 1. ja 2. ja niiden perusteella luodun analyysirungon mukaisia asioita. Nimesin asioita mahdollisimman yksityiskohtaisesti sellaisina, kuin ne aineistossa esiintyivät. Analyysissäni etenin aineistolähtöisesti ja koodasin kuvista tutkimustehtävieni kannalta olennaisia asioita. Atlas.ti-ohjelmalla tekemäni aineiston



Kuvat 13. Näytönkaappaus-kuva tietokoneen Atlas.ti -ohjelmasta, johon on koodattu tutkimustehtävien kannalta olennaisia asioita tutkimusaineiston puvuista ja asusteista.



Kuvat 14. Näytönkaappaus-kuva tietokoneen Atlas.ti-ohjelmasta, johon on koodattu tutkimustehtävien kannalta olennaisia asioita tutkimusaineiston puvuista ja asusteista.

erittely ja koodaus toimikin esinetutkimuksessa perinteisesti käytettyjen tiedonantokorttien asemesta (kuvat 13 ja 14).

Koodauksen jälkeen lähdin muodostamaan yksittäisistä koodeista analyysirunkoa hyödyntäen koodiryhmiä. Koodiryhmiä muodostaessani osa yksittäisistä koodeistani tarkentui tai muuttui nimeä. Koodiryhmiä muodostui lopulta 14.

Koodiryhmien nimet noudattelivat analyysirungon mukaisia asioita. Koodiryhmien lisäksi muodostin Atlas.ti-ohjelman avulla yksittäisistä koodeista verkostot, jotka liittyivät tutkimusaineistossa esiintyviin tutkimustehtävien kannalta olennaisiin kirjontateknisiin ratkaisuihin sekä sommittelun keinoihin. Verkostojen avulla loin kokonaiskuvan kyseisistä aihekokonaisuuksista.

Laadullisen analyysin tarkoituksena on toisaalta kuvailla tutkimusaineistoa mahdollisimman tarkasti ja toisaalta muodostaa aineistosta mielekäs kokonaisuus, joka vastaa tutkimuskysymyksiin. Tutkielmani on laadullinen esinetutkimus, jonka kohteena ovat kotimaisten salonkipukujen ja -asusteiden kirjonnat. Tutkimusmenetelmäni, -tehtävieni ja tutkimusaineistoni kannalta ei ollut merkityksellistä, kuinka monta kertaa jokin asia tai ilmiö esiintyi yhdessä tai erikseen jonkin toisen aineistosta nousseen ilmiön kanssa. Lukumäärät olivat kuitenkin olennaisia tutkimusaineiston perustietojen keräämisen, kuten valmistajien, valmistusvuosien sekä pukujen ja asusteiden mallien kohdalla, jolloin pystyin hyödyntämään Atlas.ti-ohjelman tietoja taulukoita muodostaessani. Vaikka laadullisen aineiston analyysissä jonkin ilmiön toistumisen määrä ei sinällään ole oleellista, tutkimusaineiston perustietojen osalta määrät auttavat asettamaan puvut ja asusteet suhteeseen toisiinsa nähden.

Atlas.ti-ohjelma auttoi minua tuloksia kirjoittaessani palaamaan helposti aineiston yksityiskohtiin ja tarkastamaan koodausten perusteella itse aineistosta otetusta kuvasta, miten asia oli ja miltä jokin asia ja ilmiö kuvassa näytti. Tämä lisäsi tulosten tarkkuutta ja vähensi riskiä, että jotakin jäisi huomaamatta. Ilmiöitä oli myös helpompi kuvailla, kun tietyn yksityiskohdan sai tietokoneen näytölle suurennettuna tarkasteltavaksi.

Sekundaariaineisto koostuu kotimaisten ja eurooppalaisten couture- sekä pariisilaisten haute couture -asujen kuvista. Näitä kuvia käytin vertailukohtana tehdessäni päätelmiä varsinaisen tutkimusaineiston puvuista ja asusteista sekä luodessani kokonaiskuvaa kirjunnoista kyseisenä ajankohtana. Kuvat ovat peräisin kotimaisista lehdistä sekä kotimaisesta ja ulkomaalaisesta kirjallisuudesta. Sekundaariaineisto sisältää lisäksi tekstejä, jotka täydentävät tietoja kotimaisista ja eurooppalaisista kirjoituista couture- ja haute couture-asuista. Samalla ne luovat kontekstia ajasta ja ympäristöstä, jossa puvut ja asusteet ovat syntyneet ja eläneet.

7.2 Tutkimusaineisto

Primaariaineistona on 25 kotimaisten salonkien ja tekijöiden kirjottua pukua ja asustetta (liite 2), joita tutkin konkreettisina esineinä esinetutkimuksen keinoja soveltaen. Iso osa aineistosta on peräisin Helsingin yliopistomuseosta ja osa Ritva Koskennurmi-Sivosen henkilökohtaisesta kokoelmasta. Loput puvut ovat olleet lainassa Helsingin yliopiston Käsityö huippumuodissa -kurssilla. Aineistossa on pukuja ja asusteita viidestä eri salongistä sekä kaksi pukua, joiden alkuperä, valmistusvuosi tai tekijä eivät ole tiedossa. Salongit on esitelty tutkielmassa kotimaisesta salonkimuodista kertovassa luvussa 4.1. Tutkimusaineistossa painottuu Atelier Riitta Immosen tuontanto. Yli puolet puvuista ja asusteista on valmistettu 1960-luvulla. Valmistusajankohdista johtuen tutkimusaineistossa painottuu pukujen koristelutekniikkana helmikirjonta, joka oli suosiossa kotimaisissa salongeissa kyseisenä ajankohtana.

Tutkimusaineiston puvut ja asusteet on valmistettu 1940–1970-luvuilla. Neljä tutkimusaineiston puvuista ja asusteista on valmistettu 1940-luvulla (taulukko 1). Kaksi puvuista ja asusteista on 1950-luvulta. Yhteensä 15 pukua ja asustetta on valmistettu 1960-luvun

kuluessa. Kaksi asua ja asustetta on peräisin 1970-luvulta. Kahden tuntemattoman puvun valmistusvuosi ei ole tiedossa, mutta tyyllisesti, sommittelultaan ja materiaaleiltaan ne sopivat tutkimusaineiston muiden, lähinnä 1960-luvun, pukujen valmistuksen ajankohtaan.

Taulukko 1. Tutkimusaineiston puvut ja asusteet valmistusajankohdan mukaan.

Vuosiluku	Pukujen ja asusteiden määrä
1940-luku	4
1950-luku	2
1960-luku	15
1970-luku	2
valmistusajankohta ei ole tiedossa	2
Yhteensä	25

Meinanderin (2014, s. 243) mukaan sotien jälkeen 1940-luvulla Suomessa alettiin pikku hiljaa rakentaa hyvinvointiyhteiskuntaa. Verrattuna aikaan ennen sotia yhteiskunnallisen rakenneuudistuksen myötä myös aineellinen ja henkinen kulttuuri muuttuivat täysin. Seuraavina vuosikymmeninä muutokset ja kehitys olivat niin radikaaleja, että 1970-luvun loppuun mennessä Suomi sijoittui Euroopan rikkaimpaan kolmannekseen. 1950-luvun Suomea leimasi kaupungistuminen ja jälleenrakentaminen. Yhä suurempi osa nuorista hakeutui kaupunkeihin työ- ja opiskelumahdollisuuksien perässä (Meinander, 2014, s. 255). 1960-lukua leimasi rock-, pop- ja folkmusiikki sekä niiden mukanaan tuoma nuorisomuoti. Musiikkiteollisuus kehittyi 1960-luvulla maailmanlaajuiseksi toiminnaksi. Tunnetuimmista rocktähdistä tuli kokonaisen sukupolven palvonnan kohteita. (Meinander, 2014, s. 270) Nämä ilmiöt loivat osaltaan maailman, jossa kotimainen salonkimuoti eli ja kehittyi.

Suurin osa, yhteensä 15 asua ja asustetta, on Atelier Riitta Immosen tuotantoa (taulukko 2) käsittäen erilaisten pukujen lisäksi myös kenkiä ja iltalaukkuja. Atelier Solveig Savolan tuotannosta on kaksi lyhyttä juhlapukua sekä kirjottu puvun osa. Kaikki Salon Ståhlbergin pukujen ja asusteiden kirjonnat ovat Solveig Savolan valmistamia. Koko tutkimusaineis-

tossa on siis yhteensä kuusi Solveig Savolan suunnittelemaa tai kirjomaa pukua ja asustetta. Salon Kaarlo Forsmanilta sekä Taidekutomo Ulla Berghiltä on molemmilta yhdet asut. Lisäksi tuntemattoman valmistajan pukuja on aineistossa kaksi.

Taulukko 2. Tutkimusaineiston pukujen ja asusteiden määrät ateljeiden mukaan.

Ateljee	Pukujen ja asusteiden määrä
Atelier Riitta Immonen	15
Atelier Solveig Savola	3
Salon Forsman	1
Salon Ståhlberg	3
Taidekutomo Ulla Bergh, Neulottua - stickat	1
Tuntematon valmistaja	2
Yhteensä	25

Taulukko 3. Tutkimusaineiston puvut ja asusteet mallin mukaan.

Puvun tai asusteen malli	Puvun tai asusteen määrä
pitkä iltapuku	6
iltalaukku	6
lyhyt iltapuku	5
jakku	2
takki	1
korkokengät	2
shortsit	1
irtokaulus	1
käyttämätön puvun osa	1
Yhteensä	25

Tutkimusaineistossa on kuusi pitkää iltapukua ja viisi lyhyttä juhlevaa pukua (taulukko 3). Lisäksi tutkimusaineistossa on viisi iltalaukkua, joista neljä on valmistettu yhteensopivaksi

aineiston pukujen kanssa. Yksi laukku on valmistettu myös käytettäväksi tietyn puvun kanssa, mutta puvusta on enää osa tallella, eikä itse puku kuulu tutkimusaineistoon. Lisäksi tutkimusaineistoon kuuluu yksi nahasta valmistettu yksittäinen iltalaukku. Toinen tutkimusaineiston kenkäpareista on valmistettu tutkimusaineistoon kuuluvan pitkän iltapuvun kanssa käytettäväksi. Kirjonnoilla on muun materiaalivalinnan lisäksi luotu yhtenäinen vaikutelma itse puvun ja asusteen välille. Tutkimusaineistoon kuuluu lisäksi kaksi jakkua, takki, mikroshortsit, irtokaulus sekä käyttämätön puvun osa.

Iltapuvut ovat aineistossa selvästi eniten edustettuina. Tämä selittynee sillä, että iltapuvut olivat usein ne asut, joihin kirjontaa suunniteltiin ja toteutettiin. ”Rikasta ja sädehtivää juhla-iltoja varten” todetaan *Omin käsin -lehden* (3/1955, s. 14) kirjontaa käsittelevässä ja Atelier Riitta Immosessa valmistettuja kirjontoja esittelevässä artikkelissa. Iltapuvussa naisen oli oikeus säihkyä. Amy de la Hayen (2014) luennollaan esittämä huomio siitä, että juhlapuvut yleensä säilyvät parhaimpana, koska niitä käytetään mahdollisesti vain kerran, tukee myös tutkimusaineistosta tehtyä havaintoa. Koskennurmi-Sivosen (2008, s. 67) mukaan etiketin sanelemana Suomessa valmistettiin 1960-luvun loppuun saakka pukuja lajityypeittäin. Oli esimerkiksi kävelypuku, iltapuku ja niin edelleen. Atelier Riitta Immosen varhaisvuosina tehtiin toki myös muuntelukykyisiä asuja eri tilanteisiin. Puvut olivat kuitenkin aina jotenkin tulkittavissa tilaisuuteen sopiviksi.

Koskennurmi-Sivosen (2008, s. 60) mukaan kotimaiset kirjojat kirjoivat pukujen lisäksi myös asusteita. Kengät, laukut ja kaulukset suunniteltiin ja kirjottiin pukuihin sopiviksi. Kengät olivat yleensä kotimaisia tai ulkomaalaisia valmiskangaskenkiä, jotka kirjottiin sitten ateljeessa. Laukkuja saatettiin valmistaa puvun kankaasta alusta asti ateljeessa tai valmislaukut päällystettiin ja kirjottiin.

Tutkimusaineiston puvut ja asusteet ovat mohairneuletakkia lukuunottamatta valmistettu suhteellisen tiiviistä ja vahvoista päämateriaaleista (taulukko 4). Osassa on pientä pintastuktuuria, mutta yleisilmeeltään kankaat ovat pelkistettyjä. Osaltaan tämä korostaa puvuissa ja asusteissa käytettyjä leikkauksia ja koristeluja, jolloin lopputulos on ylellinen ja tyylikäs.

Taulukko 4. Tutkimusaineiston puvut ja asusteet päämateriaalin mukaan.

Puvun tai asusteen päämateriaali	Puvun tai asusteen määrä
satiini	5
kreppi	5
kobeliini	3
zibelin	3
mohairlanka	1
ohut pintakuvioitu villa	1
sametti	1
silkki	1
silkki-villasekoitus, clogue	1
silkkigabardiini	1
villa-puuvillasekoite (vihr.kengät)	1
villaneulos	1
nahka	1
Yhteensä	25

Viidessä puvussa ja asusteessa on käytetty satiinia (kuva 15) ja viidessä kauniisti laskeutuvaa kreppiä (kuva 16). Useamassa puvussa on ollut käytössä myös zibeliini (kuva 17) sekä kobeliini (kuva 18) kankaat. Yhdessä Atelier Riitta Immosen pitkässä iltapuvussa on käytetty silkkigabardiinia (kuva 19). Kangas on valmistettu Sveitsissä Abarahamin tehtaalla. Kyseinen kangas on uniikki ja tämänkaltaista kangasta valmisti tehtaalla vain yksi tietty japanilainen kutoja. Vastaavan-



Kuva 15. Solveig Savolan lyhythihainen ja -helmainen puku on valmistettu satiinista. Kuva Hannu Sivonen.

kaltaista materiaalia käytettiin myös muissa Atelier Riitta Immosen puvuissa. Jokainen kangas oli kuitenkin uniikki, niin kuin myös siitä valmistettu puku. (Koskennurmi-Sivonen, 2014)



Kuva 16. Salon Kaarlo Forsmanin näyttävä iltapuku on valmistettu krepistä. Kuva Ritva Koskennurmi-Sivonen.



Kuva 19. Atelier Riitta Immosen iltapuvun uniikki kangas on valmistettu silkkigabardii-nista. Kuva Kimmo Lindeman.



Kuva 17. Atelier Riitta Immosen iltapuvun kanssa yhteen sopivaksi valmistettu iltalaukku on valmistettu kobeliinista. Kuva Kimmo Lindeman.



Kuva 18. Atelier Riitta Immosen henkilökohtainen musta jakku on valmistettu zibelinistä. Kuva Kimmo Lindeman.

Miller (2008, s. 128) nimeää parhaat mahdolliset valmistusmateriaalit korkealaatuisesti valmistettujen haute couture -pukujen yhdeksi tärkeimmäksi osaksi. Myös Atelier Riitta Immoselle, kuten muillekin kotimaisille salongeille, kulloistenkin mahdollisuuksien mukaan hankitut huippulaatuiset materiaalit olivat pukujen valmistuksen perusta (Koskennurmi-Sivonen, 2008, s. 67). 1940-luvulla Euroopassa pauhasi sota, joka aiheutti säännöstelyä kankaiden saamisessa sekä materiaalipulan. Muotisuunnittelijat kuitenkin pyrkivät hyödyntämään kekseliäästi sen materiaalin mitä oli tarjolla (De la Haye, 2008, s. 91). Viskoosi oli 1940-luvun merkittävin kangaslaatu, jota käytettiin niin huippumuodissa kun kuponkivaatteissa (Mulvey, 2008, s. 68).

Myös Suomessa säännösteltiin pula-aikaan niukasti saatavilla olevia materiaaleja. Kotimaiset salongit käyttivät kuitenkin asuissaan samoja laadukkaita kankaita kuin Pariisiin muotitalot. Vaikka esimerkiksi Immonen käytti asuissaan myös käsinkudottuja kotimaisia kankaita, korkealaatuiset tuontikankaat olivat salonkimuodille välttämättömiä. Kangashankintoja tehtiin sekä Pariisissa että Suomessa. (Koskennurmi-Sivonen, 2008, s. 60.)

Salon Kaarlo Forsmanilla työskennelleen Perkiömäen mukaan Forsmanille tärkeitä kriteereitä kangasvalintoja tehdessään olivat materiaalin koostumus ja kankaan pintastruktuuri. Forsman suosi luonnonmateriaaleja ja valitsi kankaan koostumuksen puvun käyttötilanteen mukaan. (Lahti, 2010, s. 72.) Kuten haute couture -suunnittelijoilla myös Forsmanilla materiaalin laskeutuvuus ja toisaalta jäykkyys vaikuttivat suunniteltavaan malliin (Lahti, 2010, s. 60). *Omin käsin -lehti* (1/1960) ohjaa, että puvun materiaalin tulisi olla ensiluokkaista, jotta sille tehtävän kirjonnän ”tavoiteltu vaikutus olisi onnistunut”.

Tutkimusaineiston puvuissa ja asusteissa oli käytetty 12 eri väriä. Karkeasti värit voidaan jakaa mustiin, valkoisiin, sinisävyisiin, kelta-vihreisiin sekä pinkki-violetteihin (taulukko 5). 1940-luvulla valmistetuissa puvuissa on käytetty tummia sävyjä, lähinnä mustaa ja sinistä. Tästä poikkeuksena on kuitenkin siniharmaa iltapuku ja puvun materiaalista valmistettu iltalaukku. Aineiston vaaleat puvut on valmistettu 1960-luvulla. Osaksi tämä selittynee eri sävyisten materiaalien saatavuuden paranemisella, mutta myös yleisen ilmapiirin kevenymisellä 1960-luvulle mentäessä. Suurin osa tutkimusaineiston puvuista ja asusteista on peräisin 1960-luvulla, joten pukujen määrä vaikuttaa varmasti myös eri värien kirjoon.

Taulukko 5. Tutkimusaineiston puvut ja asusteet päävärin mukaan.

Puvun tai asusteen väri	Puvun tai asusteen määrä
musta	7
tummansininen	3
siniharmaa	2
vaaleanvihreä	2
valkoinen	2
sininen	1
yönsininen	1
violetti	1
vaaleanpunainen	1
oliivinvihreä	1
jäänvihreä	1
kellertävän beige	1
beige	1
musta-valkoinen	1
Yhteensä	25

8 KIRJONTA, SALONKIMUODIN KÄSITYÖLLISIN LEIMA

Salonkipukujen valmistusprosessissa käsityö näkyi Koskennurmi-Sivosen (2002, s. 5) mukaan kaikkein selvimmin kirjonnoissa. Kirjottuja pukuja voidaankin pitää niin salonkimuodin kuin haute couture -muodin kirkkaimpina tähtinä. Kirjonnat tehtiin *”pisto pistolta ja helmi helmeltä”* käsin. Valmiita kirjontamodulejakin olisi ollut saatavilla, mutta niitä ei käytetty. Koskennurmi-Sivosen (2002, s. 150) väitöskirjaansa varten tekemissä salonkien työntekijöiden ja asiakkaiden haastatteluissa sekä tutkimusta varten käytetystä lehtiaineistosta käy ilmi, että vaikka kirjonnän määrä puvuissa ja asusteissa saattoi vaihdella merkittävästikin, kirjonnat valmistettiin käsin eri salongeissa.

Neulottua, virkkausapplikaatiolla koristeltua takkia lukuun ottamatta, tutkimusaineiston puvut ja asusteet on koristeltu käyttämällä helmikirjontaa ainakin osana koristelua (taulukko 6). Puvuista 16 on koristeltu pelkällä helmikirjonnalla (kuva 20) ja kahdeksassa on yhdistetty helmikirjontaa ja nyöriapplikaatiota (kuva 21). Koskennurmi-Sivosen (2008, s. 59) mukaan 1950-luvun kotimaisessa salonkimuodissa tyypillistä kirjontaa oli nyöriapplikaatio, johon yhdistettiin helmiä ja paljetteja. Tutkimusaineiston puvuissa ja asusteissa nyöriapplikaatiota on nähtävissä kaikilla kaikilla vuosikymmenillä.

Taulukko 6. Tutkimusaineiston pukujen ja asusteiden kirjonnat kirjontatekniikan mukaan.

Kirjontatekniikat	Puvun tai asusteen määrä
helmikirjonta	16
helmi- ja nauhakirjonta/nyöriapplikaatio	8
virkkusapplikaatio	1
Yhteensä	25



Kuva 20. Salon Ståhlbergin pitkän iltapuvun yläosan peittää helmikirjonta. Kuva Hannu Sivonen.



Kuva 21. Atelier Riitta Immosen pitkän iltapuvun pääntien vasen puoli on koristeltu helmikirjonnalla ja nyöriapplikaatiolla. Kuva Kimmo Lindeman.



Kuva 22. Salon Kaarlo Forsmanin näyttävässä turkoosissa iltapuvussa loisteliaat kirjonnat luovat asettelullaan pukuun muotoa ja optisen illuusion kaventuvasta vyötäröstä. Kuva Satu Lahti.

“Kirjonta on upeaa, jos siinä yhdistetään erikokoisia ja erimuotoisia lasi- ja kivihiilihelmiä sekä strasseja ja ehkä vielä silkkipunostakin.” todetaan *Omin käsin -lehden* (3/1963, s. 14) helmikirjontaa käsittelevässä artikkelissa. Satu Lahden (2010,

s. 112) tutkiman Salon Kaarlo Forsmanin yksi tavaramerkki olivat loisteliaat helmikirjonnat, jotka poikkesivat juuri runsaudellaan muista kotimaisista salongeista (kuvat 22 ja 23). Lahden pro gradu-tutkielmassaan analysoiman lehdistöaineiston perusteella helmikirjonta oli yleisin pukujen ja asusteiden koristelun muoto Salon Kaarlo Forsmanin tuotantoa koskevissa lehtikuvissa 1960-luvulla. 1940- ja 1950-luvuilla helmikirjontaa yleisemmät koristelutavat olivat Lahden analyysin mukaan drapeeraukset ja laskokset.



Kuva 23. Salon Kaarlo Forsmanin Savoy -iltapuvun yläosaan on kirjottu yli tuhat kristallihelmeä, jotka reunustavat myös puvun kanssa käytettävän iltaviitan suoraa reunaa. Kuva Ensio Liesimaa. (Eeva 12/1963, s. 54).

1950-luvulla koristelussa käytettiin myös tekokukkia. (Lahti, 2010, s. 113.) Pääosa tutkielmani aineistosta, viisitoista pukua ja asustetta, on valmistettu 1960-luvulla. Oman tutkimusaineistoni analyysi tukee Satu Lahden päätelmää helmikirjonnasta salonkipukujen yleisimpänä koristelukeinona 1960-luvun osalta.

1960-luvulla erilaisia helmiä oli Suomessa jo runsaasti saatavilla. *Omin käsin -lehti* (3/1964) ohjaa käyttämään pukujen koristelussa mieluummin liian runsaasti kuin liian niukasti helmiä. Helmet soveltuvat lehden mukaan erinomaisesti 60-luvun pukujen yksinkertaisiin leikkauksiin muodostaen sopivan vastaparin toisilleen. Lehdessä kehoitetaan valmistamaan helmikoristelusta koetilkku ennen varsinaisen kirjonnän aloittamista. Helmikirjontaiset puvut kuuluvat artikkelin mukaan iltapäivä- ja iltakäyttöön ja tästä syystä tulisikin kokeilulampun valossa tarkistaa valon taittuminen helmien pinnalta.

Pariisissa helmikirjonnän kultakautena pidetään 1920-lukua, jolloin muodissa olivat runsaasti helmikirjoilut puvut, takit, tunikat, laukut, sukat ja jopa uima-asut (Egler, 2012, ss. 122, 124). Ohuesta kankaasta valmistetut charleston-iltapuvut oli tapana kirjoa täyteen paljetteja ja helmiä. Lopputulos oli keveännäköinen, mutta erittäin painava. 1930-luvulle mentäessä helmikoristelu siirtyi kauluksiin sekä olka- ja lantiokaarrokkeisiin. (Horniblow, 2007, s. 285.) Näin sijoiteltuna helmikoristelu lienee ollut myös käytännöllisempi, koska se ei ulottunut rasitukselle ja hankaukselle altistuviin vaateen osiin. Vaikka helmikirjonta teki myöhemmin paluun haute couture -pukuihin, ei se koskaan enää saavuttanut kultakautensa mittakaavaa (Egler, 2012, s. 124).

8.1 Kädet kirjontojen takana

1920-luvulla pariisilaisilla työhuoneilla työskenteli Eglerin (2012, s.124) mukaan jopa 25 000 kirjojaa ja noin 50 kirjontataloa. Kirjontataloilla oli oma tyyhinsä ja muotitalojen suunnittelijat työskentelivät eri kirjontatalojen kanssa riippuen kunkin pukumallin koristelutarpeesta. Samaan pukuun saatettiin ensin tehdä kirjonta toisaalla ja lisätä sulat toisessa alihankkijayrityksessä. (Wilcox, 2008, s. 136.) Lesagen (1983) mukaan toisaalta oli myös niin, että kirjoja valitsi kirjonnän tyylin sen mukaan, mille muotitalolle oli kulloinkin kirjontaa suunnittelemassa.

Kotimaisissa salongeissa kirjojat olivat joko salonkien omia työntekijöitä tai tekivät kirjonnat freelancetöinä. Muotisuunnittelija Riitta Immonen suunnitteli pukuihinsa kirjontaa uransa alusta lähtien. Immonen suunnittelijana päätti, mitkä puvut kirjottaisiin ja antoi tulevalle kirjonnalle suuntaviivat, mutta freelancer tai Atelier Riitta Immosen vakinainen kirjoja suunnitteli ja toteutti lopullisen kirjontatyön. (Koskennurmi-Sivonen, 2008, s. 59.) Salon Kaarlo Forsmanissa toimittiin eri tavalla. Lahden (2010, ss. 30, 116) haastatteleman Perkiömäen mukaan Kaarlo Forsman suunnitteli pukujen kirjonnat itse. Myös Lahden (2010, ss. 31, 116) haastatteleman, Forsmanin salongissa pukuompelijana 20 vuotta työskennelleen, Leena Oksasen mukaan Forsman valitsi myös kirjontamateriaalit itse. Kirjoja teki Forsmanille koetilkun, joka tämän tuli hyväksyä. Kirjojan ammattitaito oli muodostaa ohjeiden mukaisia ja toivotunlaisia kuvioita.

Suurimman osan tutkimusaineiston puvuista on kirjoanut Atelier Riitta Immosen luottokirjoja Marjatta Siistonen (kahdeksen kappaletta) tai Salon Ståhlbergissä ennen oman ateljeen perustamista työskennelleen Solveig Savola (kaksi kappaletta) (taulukko 7). Koskennurmi-Sivosen (15.07.2015) mukaan Atelier Solveig Savolan pukujen ja asusteiden kirjonnat (neljä kappaletta) on toteuttanut rouva Holmström. Yhden Atelier Riitta Immosen puvun on kirjoanut tekstiilitaiteilija Eva Taimi. Ulla Berghin neulejakun virkkausapplikaation on valmistanut Margareta Kuntz. Viiden tutkimusaineiston puvun ja asusteen kirjoja ei ole tiedossa.

Taulukko 7. Tutkimusaineiston pukujen ja asusteiden kirjojat.

Kirjoja	Pukujen ja asusteiden määrä
Marjatta Siistonen	9
Rouva Holmström	4
Solveig Savola	2
Eva Taimi	1
Margareta Kuntz	1
kirjoja ei tiedossa	8
Yhteensä	25

Heikkilä-Rastaan (2003, s. 194) mukaan eri kirjontatekniikoin ja -aihein valmistetut juhlapukujen kirjonnat olivat myös Tampereella toimineen Kaisu Heikkilä Oy:n pukujen tavaramerkki, josta välittyi Heikkilän ”se erityinen ja omaperäinen Kaisu Heikkilä -tyyli”. Kirjonnoissa yhdistyi niin vaatetusmuotoilun harmonia kuin atelierperinne. Tämä pukujen käsityöllisin leima tehtiin käsin alusta loppuun koko yrityksen toiminnan ajan. Yrityksen loistavat ja hyvin taitavat käsityöläiset kirjoivat 1960-luvun ateljeevaatteisiin helmiä, kivihiiltä, paljetteja ja vuoristokristalleja. Samat henkilöt toteuttivat samoilla materiaaleilla myös myymälöihin tarkoitettujen, pienten juhla- ja iltapukusarjojen kirjonnat. Uniikkien pukujen kirjonnat toimivat teollisten mallien kankaiden ja väritysten ideanlähteinä.

Lahden (2010, s. 116) haastattelemien Salon Kaarlo Forsmanilla ompelijana työskennelleen Aino Heleniuksen ja harjoittelijana olleen Ritva Lehikoisen mukaan kaikki ompelijat tekivät myös helmikirjontaa yrityksen alkuvuosina. Liikuntarajoitteinen Kerttu Reinikainen keskittyi 1950–1960-luvuilla kirjontoihin ja kehittyi niissä erityisen taitavaksi. Hyvin todennäköistä on, että Reinikainen on kirjonut myös tutkimusaineistoon kuuluvan Salon Kaarlo Forsmanin iltapuvun loisteliaan kirjonnan. Lahden haastatteleman Perkiömäen mukaan kirjontatöitä teetettiin myös harjoittelijoilla, jolloin kustannukset saatiin minimoitua.

Atelier Riitta Immosen ensimmäinen kirjoja vuodesta 1943 oli venäläissyntyinen maahanmuuttaja Elisabet Bogdanoff. Bogdanoffin kirjontataidot olivat peräisin perinteisestä venäläistytöjen kasvatuksesta, jonka osa hyvät käsityötaidot olivat. Hänen erityisosaamistaan olivat erityisesti revinnäiset ja valkokirjonta, mutta hän hallitsi myös muunlaisen pistokirjonnan. Bogdanoff toimi opettajana hänen kanssaan samaan aikaan ateljeessa työskennelleen, Atelier Riitta Immosen pitkäaikaisimman kirjojan, Marjatta Siistosen kanssa. (Koskennurmi-Sivonen, 2008, ss. 58–59.) Atelier Riitta Immosessa kirjontataito siirtyi siis ainakin osaksi kirjojalta toiselle mestari-kisälliperiaatteella. Koskennurmi-Sivosen (2015) mukaan myös Atelier Solveig Savolassa työskennellyt kirjoja rouva Holmström oli alun perin venäläinen, samoin kuin Atelier Nina Bergmaninissa työskennellyt ensimmäinen kirjoja.

Eglerin (2012, s. 124) mukaan myös pariisilaisissa kirjontataloissa työskenteli 1920-luvulta eteenpäin venäläisiä maahanmuuttajia kirjoja. Chanel, jonka ajateltiin aina seuraavaan tarkasti aikaansa, innostui 1920-luvulla perinteisestä venäläisestä kirjonnasta tavattuun rakastajansa suurruhtinas Dimitrin sisken Marie Pavlovna Romanovan. Pariisiin syntyi 1920-luvulla villitys kansanperinnettä, idän eksotiikkaan yhdistävä venäläistä kirjontaa kohtaan. Chanelin kanssa tekemänsä yhteistyön jälkeen Marie avasi oman kirjontatalon nimeltä Kitmir. Kitmir työskenteli yhteistyössä useiden muotitalojen kanssa ja työllisti aikanaan jopa satoja kirjoja. Ajan saatossa Kitmirin omaleimainen tyyli katosi ja kirjontatalo yhdistyi lopulta Fritel-Hurel kirjontaloon vuonna 1928. Venäläiset maahanmuuttajakirjojat työllistyivät kuitenkin myös muihin pariisilaisiin kirjontataloihin.

Marjatta Siistonen opiskeli Atelier Riitta Immosessa tekemänsä työn ohessa Taideteollisuuskeskuskoulun iltakurssilla. Immonen piti Siistosta luonnonlahjakkuutena ja antoikin hänelle yleisten suuntaviivojen viitoittamisen jälkeen vapauden kirjojen suunnittelijana. (Koskennurmi-Sivonen, 2008, s. 59). Atelier Riitta Immosen kirjoista tekstiilitaiteilija Eva Taimi oli saanut taideteollisen koulutuksen. Taimi yhdisteli kirjoissa rohkeasti erilaisia tekniikoita. Taimi teki myös pukukoruja. (Koskennurmi-Sivonen, 2008, s. 59.)

Atelier Riitta Immosen kirjoista Pirkko Leino oli käynyt käsityökoulun. Leinon vahvuus oli erityisesti pistokirjonta, mutta hän opetteli myös helmikirjonnan. Pirkko Leino kirjoi esimerkiksi Armi Kuuselan Miss Universum -kilpailussa vuonna 1952 käyttämän Lumin kuningatar -puvun, jonka kirjonnassa oli käytetty strasseja, paljetteja ja soutachenauhaa. (Koskennurmi-Sivonen, 2008, ss. 57, 59.) Jos Atelier Riitta Immosessa ei ollut kirjojaa saatavilla, joskus myös joku ompelijoista toteutti kirjonnän. Riitta Immonen kirjoi myös itse. Immosen tekemät kirjonnat olivat kuitenkin enemmän reliefimäisiä, kolmiulotteisia ja koristeenomaisia. (Koskennurmi-Sivonen 1998, s. 163; 2008, s. 60.)

Koskennurmi-Sivosen (2002, s. 103) mukaan Eva Taimen lisäksi myös muut kirjojat suunnittelivat ja valmistivat kirjojen lisäksi pukukoruja (kuvat 23 ja 24). Yleensä korut tehtiin sopimaan salonkien muotisuunnittelijoiden pukuihin. Kirjojat tekivät

koruja kuitenkin myös freelance pohjalta. (Koskennurmi-Sivonen, 2002, s. 103.) Riitta Immonen suunnitteli pukuja, joiden kirjonnän ja pukukorujen välinen raja ei ollut aina niin selvä. (Koskennurmi-Sivonen, 2008, s. 59.)



Kuva 24. Eva Taimin suunnittelema pukukoru. Kuva Ritva Koskennurmi-Sivonen.



Kuva 25. Eva Taimin kristallihelmin koristelemat napit. Kuva Tuovi Nousiainen. (Omin käsin 1/1968.)

Kuuluisa pariisilainen Lesage on Kamitsisin (2000, s. 11) mukaan valmistanut pukujen kirjontojen lisäksi, myös kirjottuja vöitä, laukkuja, nappeja sekä kaulakoruja. 1930-luku oli pariisilaiselle muodille hankalaa aikaa. Taloudellisesti vaikeana aikana muotia kuvattiin jopa synkäksi. Pienet kirjoitetut yksityiskohdat toivat asuihin hohtoa ja auttoivat kirjontataloa selviytymään raskaiden aikojen yli. Esimerkki haute couture -pukukorusta on Givenchyn vuonna 1961, Audrey Hepburnille mustan satiini-iltapuvun yhteyteen suunnittelema pukukoru (kuvat 26 ja 27), jota hän käytti elokuvassa *Breakfast at Tiffany's* (Martin R. & Koda H., 1995, ss. 127–128).



Kuvat 26. & 27. Givenchyn näyttävällä pukukorulla koristeltu musta iltapuku. Kuva Karin L. Willis. (Martin R. & Koda H., 1995, ss. 127–128).

Atelier Riitta Immosen pukujen kirjontojen suunnittelussa oli siinä mielessä yhtäläisyyttä Pariisin haute couture -kirjontoihin, että Immonen antoi kirjoille suhteellisen vapaat kädet tulkita toisaalta ajan henkeä ja toisaalta työstettävää mallia. Pariisissa kirjontoihin erikoistuneet yritykset tekivät kirjontamallit ajan hengen silmällä pitäen etukäteen muotitalojen valittaviksi malleihinsa sopiviksi. Kirjontamalleihin toki saatettiin tehdä myöhemmin yhteistyössä muutoksia, jotta ne soveltuisivat mahdollisimman hyvin kuhunkin pukumalliin. Suhde kirjonta- ja muotitalojen välillä kuitenkin perustui samanlaiseen luottamukseen ja toisen ammattitaidon arvostamiseen, kuten Immosen ja kirjojan välillä.

8.2 Kimaltavat ja kauniit kirjontojen materiaalit

Koska miltei kaikki tutkimusaineiston pukujen ja asusteiden kirjonnoista on valmistettu helmikirjonnalla tai yhdistetty helmi- ja nyörikirjontaa, päämateriaaleina ovat olleet erilaiset helmet ja nyörit. Helmiä koristemateriaalina on käytetty kautta aikojen. Helminä on käytetty muun muassa puuta, luita, siemeniä ja simpukankuoria. Lisäksi helmiä on valmistettu myös posliinista ja savesta. Yleisin valmistusmateriaali on ollut kuitenkin lasi. (Horniblow, 2007, s. 283.) *Omin käsin* -lehti (4/1946, s. 13; 1/1959, s. 7; 1/1960; 1/1963) mainitsee kristallien sekä muovista valmistettujen paljettien lisäksi 1940–1960-luvuilta peräisin olevissa artikkeleissa lasin kirjontahelmien valmistusmateriaalina.

8.2.1 Helmet

Tutkimusaineiston puvuissa ja asusteissa on käytetty eniten siemenhelmiä (kuva 28), jotka on kiinnitetty joko yksitellen tai usean helmen vanoissa. Siemenhelmet ovat monipuolisia, koska niitä on saatavilla useissa väreissä ja ne on pienuutensa vuoksi helppo yhdistää pinnaksi (kuva 29). Tutki-



Kuva 28. Riitta Immoselta saatuja erilaisia siemenhelmiä sametin päällä. Kuva Sanna Lindeman.

musaineistossa siemenhelmiä on yhdistetty osaksi erilaisten helmien ja nyörien kokonaisuutta (kuvat 30 ja 31). Siemenhelmillä on rajattu myös kuvion ulkoreunoja. Asettamalla helmiä runsaasti peräkkäin on saatu aikaan kierteisiä ja kolmiulotteisia muotoja (kuvat 32 ja 33). Tutkimusaineistossa on käytetty sekä pieniä että keskikokoisia siemenhelmiä.



Kuva 29. Kirjontatalo Lesagen Lunéville-tekniikalla valmistumassa olevassa Schiaparellin sirkus-kokoelmaan kuuluvassa jakun osassa, on siemenhelmillä luotu pintaa. Kuva Jean-Bernard Naudin. (Simon, 1996, s. 92).



Kuva 31. Atelier Riitta Immosen iltalaukussa siemenhelmet ovat osa helmitupsua. Kuva Kimmo Lindeman.



Kuva 30. Atelier Riitta Immosen iltapuvussa siemenhelmiä on käytetty onnistuneesti eri kohdissa helmistä ja nyöristä valmistettua kokonaisuutta. Kuva Sanna Lindeman.



Kuva 32. Salon Kaarlo Forsmanin puvussa siemenhelmiä on aseteltu kierteisesti lehtivanoihin. Kuva Ritva Kosken-nurmi-Sivonen.



Kuva 33. Atelier Riitta Immosen puvussa siemenhelmistä on muodostettu kolmiulotteisia muotoja asettamalla villalankaa vierekkäin olevien siemenhelmivanojen alle tai jättämällä vanat löysiksi. Kuva Kimmo Lindeman.

Cox (2013, s. 16) kuvailee siemenhelmiä helmityötekniikoiden perushelmiksi. Siemenhelmet on yleensä valmistettu lasista ja ne on muotoiltu hiukan pyöreiksi reunoiltaan. Helmien laatu ja koko vaihtelevat valmistusmaan mukaan, mutta nykyään japanilaisia helmiä pidetään yleisesti laadukkaimpina. Helmien kokoa kuvataan numeroilla 6–16 periaatteella pienin helmi saa suurimman numeron. Tutkimusaineiston puvuissa on käytetty eniten kokoa 11. Lahden (2010, s. 116) haastatteleman Salon Kaarlo Forsmanilla työskennelleen Lehkoisen mukaan osa Salon Kaarlo Forsmanin pukujen kirjonoissa käytetyistä siemenhelmistä oli niin pieniä, etteivät ohuimmatkaan neulat menneet niistä läpi. Ei käy kuitenkaan ilmi, miten pienimpien helmien kanssa on toimittu. Neulaan poimimisen helpottamiseksi helmet on asetettu vakosametin päälle.

Putkihelmet ovat siemenhelmien lisäksi helmityötekniikoiden perushelmiä. Tutkimusaineiston puvuissa ja asusteissa putkihelmet olivat siemenhelmien lisäksi toinen paljon käytetty materiaali (kuva 34). Myös putkihelmiä on saatavilla eri kokoja, koon merkityksessä putkihelmen pituutta millimetreissä. Putkihelmiä voidaan tehokkaasti käyttää kirjontojen reunoilla, koska niitä tarvitaan vähemmän suhteessa litteäköihin siemenhelmiin. (Cox, 2013, s. 16.) Putkihelmet ovat rakenteeltaan siemenelmiä pidempiä, eikä niiden päitä ole pyöristetty. Päät voivatkin olla teräviä ja katkaista ompe-lulangan helposti. (Horniblow, 2007, s. 287.) Tutkimusaineiston puvuissa ja asusteissa putkihelmiä on käytetty lähinnä rajaamaan kuvioden reunoja (kuva 35), helmijonoissa



Kuva 34. Riitta Immoselta saatuja erilaisia putkihelmiä sametin päällä. Kuva Sanna Lindeman.



Kuva 35. Salon Ståhlbergin iltapuvussa putkihelmillä on valmistettu kukka- ja lehtikuvioden ääri viivat. Kuva Kimmo Lindeman.



Kuva 36. Atelier Riitta Immosen vihreissä kengissä putkihelmiä on asetettu jonoiksi, joista syntyy valuva vaikutus kuvioon. Kuva Kimmo Lindeman.



Kuva 37. Atelier Solveig Savolan sinisessä satiinipuvussa putkihelmet muodostavat keskustasta ulospäin suuntautuvan vaikutelman. Kuva Kimmo Lindeman.

(kuva 36), muodostamaan kuvion keskustasta ulospäin suuntautuvia elementtejä kuten lehtiä (kuva 37), sekä osana erilaisten helmien muodostamaa kokonaisuutta, kuten helmitupsuissa.

Siemen- ja putkihelmien lisäksi tutkimusaineiston puvuissa ja asusteissa on käytetty paljon niin sanottuja helmiäishelmiä. Helmet eivät ole aitoja makeanvedenelmiä, vaan niiden materiaalina on luultavasti ollut muovi tai lasi (kuva 38). Symmetrisen pyöreitä helmiäishelmiä on käytetty tutkimusaineistossa eri sävyisinä ja kolmessa eri koossa. Lisäksi osassa aineistoa on käytetty epäsymmetrisiä, pyöreäh-



Kuva 38. Riitta Immoselta saatuja erilaisia helmiäishelmiä sametin päällä. Kuva Sanna Lindeman.

köjä helmiäishelmiä. Pieninkin helmiäishelmi on suuri ja näyttävä verrattuna esimerkiksi siemenhelmiin. Erityisesti tummien pukujen ja asusteiden kohdalla helmiäishelmillä on saatu luotua tyylikästä kontrastia. Tutkimusaineiston puvuissa ja asusteissa helmiäis-

helmiä on käyttänyt suurin osa ateljeista. Näyttävimmän ja runsaimmin niitä on käytetty kuitenkin Atelier Riitta Immosen puvuissa ja asusteissa (kuvat 39 ja 40). Immosen pukujen määrä kuitenkin korostuu tutkimusaineistossa, joten päätelmä ei ole täysin luotettava.



Kuva 39. Atelier Riitta Immosen jäänvihreässä iltapuvussa on käytetty runsaasti toistensa kanssa samankokoisia helmiäishelmiä. Kuva Kimmo Lindeman.



Kuva 40. Atelier Riitta Immosen vihreissä korkokengissä on rohkeasti yhdistetty erikokoisia ja -värisiä helmiäishelmiä. Kuva Kimmo Lindeman.

Kirkkaat kristallihelmet taittavat kulmikuutensa vuoksi hyvin valoa, jolloin ne erityisesti kuvissa suorastaan säihkyvät (kuva 41). Tutkimusaineiston puvuissa ja asusteissa kirkkaita kristallihelmiä esiintyy lähinnä Atelier Riitta Immosen 1960-luvun tuotannossa. Kirkkaita kristallihelmiä on myös Atelier Solveig Savolan 1960-



Kuva 41. Atelier Riitta Immosen pikkuiltpuvun kanssa yhteensopivassa iltalaukussa säihkyvät kristallihelmet. Kuva Sanna Lindeman.

luvun lopussa tai 1970-luvun alussa valmistetussa irtonaiseksi jääneessä puvun osassa. Solveig Savola on käyttänyt lisäksi onnistuneesti kristallihelmen kaltaisia, mutta mustia erikokoisia ja -muotoisia kulmikkaita helmiä näyttävässä lyhyen, mustan puvun pään-

tien kirjonnassa (kuva 42). Tämänkaltaisia mustia helmiä on värin mukaan kutsuttu kivihiilihelmiä, vaikka ne oli valmistettu todennäköisimmin muovista (Kopisto, 1997, s. 113). Kivihiilihelmiä on käytetty myös tutkimusaineistossa Atelier Riitta Immosen nahkaisessa iltalaukussa, joka on koristeltu erikseen kiinnitetyillä neliömoduuleilla,

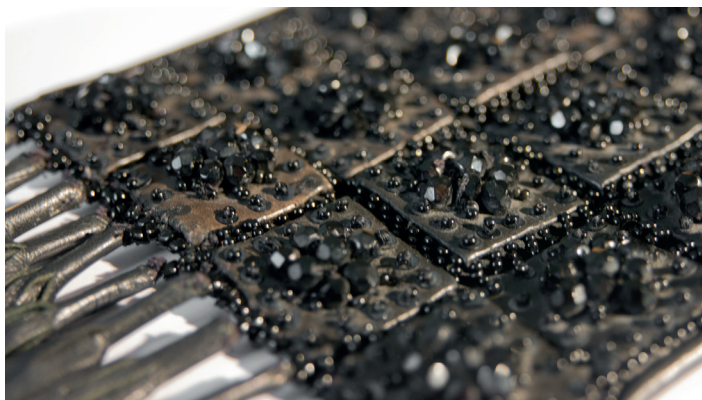


Kuva 42. Atelier Solveig Savola on käyttänyt mustia erikokoisia ja -malisia kristallihelmiä mustan juhlapuvun pääntiellä. Kuva Kimmo Lindeman.

siemen- ja kivihiilihelmillä (kuva 43). Tämänkaltaisen kirjonta oli Ritva Koskennurmi-Sivosen (15.07.2015) mukaan tyypillistä 1970-luvulla (kuva 44). Osassa tutkimusaineiston puvuista ja asusteista kristallihelmet on sommiteltu kuvion keskushelmeksi, jonka ympärille muu kuvio aukeaa (kuva 45). Toinen yleinen kristallihelmien käyttökohte on kahden kuviomodulin välissä (kuva 39).



Kuva 43. Marjatta Siistosen kirjoma Atelier Riitta Immosen uniikki, käsin valmistettu Sport-malliston liivi. Kuva Hannu Sivonen. (Koskennurmi-Sivonen, 2008, s. 194).



Kuva 44. Atelier Riitta Immosen tumma nahkainen 1960-luvun hittituote iltalaukku, säihky valossa kivihiilihelmien ansiosta. Kuva Sanna Lindeman.



Kuva 45. Atelier Solveig Savolan valmistamassa käyttämättä jääneen puvunosan kirjonnassa, kristallihelmi on sijoitettu kuvion keskushelmeksi. Kuva Sanna Lindeman.



Kuva 46. Riitta Immoselta saatuja erilaisia paljetteja sametin päällä. Kuva Sanna Lindeman.



Kuva 47. Tuntemattoman valmistajan puvussa paljetti on yhdistetty siemen- ja putkihelmen kanssa. Kuva Kimmo Lindeman.

Tutkimusaineistosta paljetteja on käytetty Atelier Riitta Immosen, Salon Ståhlbergin ja Atelier Solveig Savolan puvuissa ja asusteissa (kuva 46). Eri värisiä paljetteja on käytetty muun muassa kuvioden reunoilla. Tällöin kuviota on ikään kuin häivytetty paljetein keskeltä ulospäin mentäessä (kuva 45). Paljettien yleisin käyttökohde puvuissa on niin sanottu helmipaljetti, jolloin yksittäisen paljetin päälle on kiinnitetty yksi tai useampi muun mallinen helmi (kuva 47). Paljettirivein on myös täytetty muilla helmillä tai nyörillä muodostetun kuvion sisus (kuva 48). Sileiden paljettien lisäksi on käytetty pintakuvioituja, vekattuja sekä muotoiltuja paljetteja (kuva 49).



Kuva 48. Atelier Riitta Immosen tummansinisessä juhlapuvussa on täytetty metallilangalla luodun kuvion keskusta kirkkain paljetein. Kirjonta Marjatta Siistonen. Kuva Kimmo Lindeman.



Kuva 49. Atelier Riitta Immosen kolmionmallisessa irtokauluksessa on käytetty muotoiltuja paljetteja osana kirjontaa. Kirjonta Marjatta Siistonen. Kuva Kimmo Lindeman.

Omin käsin -lehden (1/1959, s. 7) ”*Paljetteja, paljetteja, helmiä...*” -artikkelissa kirjoitetaan helmi- ja nyöriapplikaatiolla toteutetun kirjonnän lähikuvan alla seuraavasti: ”Kuppimaiset helmiäishohtoiset paljetit on ”sidottu” veden värisin lasi- ja porsiinihelmin. Sommittelun runkona on ohutta silkkinyöriä, joka on vain hieman kankaan väriä tummempaa.” Kyseisen kirjonnän on kuvatekstin mukaan valmistanut Salon Ståhlberg. Pia Hyphenin kirjoittaman artikkelin mukaan muodin uusin villitys Pariisissa ovat paljetit. Hyphenin mukaan paljetit sopivat erityisesti iltapukujen koristusmateriaaliksi, koska niiden loiste on kaunein keinovalossa.

Hyphenistä paljetit ovat parhaimmillaan villa- ja silkkikankailla. Sekä kankaan että puvun mallin, johon paljetit kiinnitetään, tulisi Hyphenin mukaan kuitenkin olla hillitty, jotta se ei kilpaile koristelun kanssa. Sommittelun osalta paljettkoristelun tulisi olla keskitettyä ja parhaimmillaan se on yhdistettynä nyöri ja silkkilankakirjonnän kanssa.



(*Omin käsin*, 1/1959, s. 7.) Vuotta myöhemmin ilmestynyt *Omin käsin* -lehti neuvoo, että paljetteja ei

Kuva 50. Pirkko Leinon, Atelier Riitta Immosessa valmistama kokeilu Armi Kuuselan vuoden 1952 Miss Universum -kilpailupukua varten. Kuva Kimmo Lindeman. (Koskenurmi-Sivonen, 1998, s. 149.)

koskaan tulisi käyttää puvussa ainoana koristelumateriaalina, koska ne saavat aikaan teatterimaisen vaikutelman (1/1960). Ritva Immosen mielestä pyöreät paljetit saivat helposti aikaan Hollywoodmaista kimallusta. Kohtuullisella, mieluiten kuvioitujen paljettien käytöllä sai kuitenkin aikaan tavoiteltuja efektejä, kuten kolmiomaisilla paljeteilla luotu lumikiteitä muistuttava kimalle Armi Kuuselan Miss Universum -kilpapuvussa (kuva 50). (Koskenurmi-Sivonen, 1998, s. 149.)

Mulvey (2008 s. 26) kuvaa 1920-luvun Euroopassa vallinneen paljetti-innostuksen. Paljeteista pystyi muodostamaan limittäin ommeltuina yhtenäisiä kuvioita, ja ne heijastivat upeasti valoa. 1920-luvun lisäksi haute couture -kirjonnoissa paljetit olivat suosittu

koristelumateriaali 1940-luvulla sotien ja säännöstelyn aikaan. Kun muut helmet ja kirjontamateriaalit olivat kiellettyjä, paljetit säilyivät sallittujen koristelumateriaalien listalla. (Mulvey, 2008, s.77.)

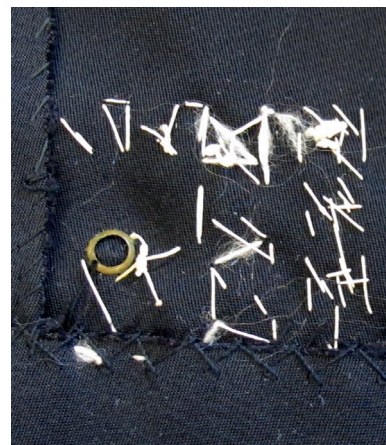
Strasseja on perinteisesti käytetty pukujen ja asusteiden koristeina ja aitojen timanttien korvikkeina. Seelingin (2001, s. 138.) mukaan Chanel ja Schiaparelli palkkasivat muotitaloihinsa 1930-luvulla taitavia käsityöläisiä ja taiteilijoita, jotka valmistivat laadultaan ainutlaatuisia pukukoruja. Tämä oli sinällään vallankumouksellista, koska se mahdollisti esimerkiksi strassikaulapannan käytön aidon timanttikaulakorun asemesta. Metallisia paljetteja ja lasisia strasseja alettiin käyttää arvokkaiden kankaiden ja pukujen kirjonnoissa. Epäaitojen koristemateriaalien käyttö kirjonnoissa ja koruissa on mielenkiintoinen ilmiö. Taidokas kuvioden suunnittelu, ilmiömäinen materiaalin käyttö ja taidokas kirjontojen valmistus ovat materiaalin alkuperää tärkeämmässä asemassa couture-kirjonnoissa.



Kuva 51. Atelier Riitta Immosen iltalaukun siemenhelmin ja strassein valmistettu kirjonta, noudattaa laukun päämateriaalin kukkakuvioita. Kuva Sanna Lindeman.



Kuvat 52. ja 53. Atelier Riitta Immosen boleromaisessa jakussa strassit kiinnittyvät kankaan nurjalla puolella olevaan vastakappaleeseen. Kuvat Sanna Lindeman.



Tutkimusaineiston puvuissa ja asusteissa on käytetty lähinnä kruunuunistutettuja, kankaaseen pistoin kiinnitettäviä strasseja (kuva 51). Yhdessä Atelier Riitta Immosen valmistamassa 1940-luvulta peräisin olevassa jakussa on kankaan läpi painettavia strasseja, jotka kiinnittyvät kankaan nurjalla puolella olevaan vastakappaleeseen (kuvat 52 ja 53). Strassit on asetettu kaikissa tutkimusaineiston puvuissa ja asusteissa kirjontakuvion keskipisteeksi yksin tai yhdessä muiden helmien kanssa (kuva 52).



Kuva 54. Valkoinen verkkomainen kangas, josta on purettu siemenhelmiä muuhun kirjontaan. Kuva Sanna Lindeman.

Tutkimusaineiston puvuissa ja asusteissa oli edellä mainittujen lisäksi käytössä laaja kirjo muita erimuotoisia, kokoisia ja värisiä kirkkaita sekä mattapintaisia lasi- ja muovihelmiä. Varsinkin 1940-luvun kirjontoihin oli kerätty hyvin erilaisia ja jopa keskenään erityylisiä materiaaleja, joista oli kuitenkin luotu eheä kokonaisuus. Ritva Koskennurmi-Sivosen

(28.03.2014) kertoman mukaan materiaaleja 1940-luvun kirjontoihin hankittiin, mistä niitä saatiin. Riitta Immonen osti niitä muun muassa Pariisin matkoiltaan. Materiaaleja purettiin esimerkiksi pariisilaisilta kirpputoreilta ostetuista puvuista. Yksi esimerkki tällaisesta on kaitale, joka on luultavimmin ollut puvun helma (kuva 54). Helmasta purettiin helmiä, jotka käytettiin uudelleen ateljeen pukujen kirjonnoissa.

Koskennurmi-Sivosen (2008, s. 60) omien havaintojen ja kirjoja Aune Siistosen haastattelun mukaan Atelier Riitta Immosessa työskennelleet kirjojat olivat tietoisia Pariisista saatavista kirjontamateriaaleista ja haute couture -kirjontoista. Kirjojat olivat myös mukana muotisuunnittelija Riitta Immosen Pariisin matkoilla. Ritva Koskennurmi-Sivosen (28.03.2014) mukaan Riitta Immonen hankki kirjontamateriaaleja sekä kotimaasta että ulkomailta. Kotimaassa mate-



Kuva 55. Iberon logolla varustetut violettikannelliset helmipurkit. Kuva Sanna Lindeman, 2014.

riaaleja toimitti muun muassa edelleen koruja valmistava Ibero (kuva 55). Tapana oli myös purkaa ja uudelleen käyttää käytettyjen pukujen kirjontamateriaaleja. Ainakin osa tällaisista materiaaleista oli peräisin Pariisista. Pariisilainen Venot Fils -liike ja verkko-kauppa tarjoavat vielä nykypäivänäkin kaiken mahdollisen helmikirjontaan. (Koskennurmi-Sivonen, 2008, s. 6.)

1920-luvulla helmet ja paljetit myytiin langassa tai irtonaisina, jolloin kirjojan tuli asettaa ne lankaan ennen kirjonnän aloittamista (Egler, 2012, s.124). Kirjonnassa käytettyjen materiaalien kirjo ja kiinnitettävien helmien koko vaihtelivat suuresti. 1920-luvun helmet oli valmistettu lasista, kristallista, jadesta, vahasta, liivateesta, filminauhasta tai posliinista. Helmet olivat värikkäitä, himmeitä, läpinäkyviä, metallinhohtoisia tai helmiäisiä. Helmien lisäksi kirjontamateriaaleina käytettiin nahkaa, olkia, niittejä, helmiäisiä ja jopa kananmunan kuoria. (Egler, 2012, s. 125.)

Wilcox (2008, s. 136) mukaan haute couture -kirjojat käyttivät kirjonnissaan luonnon- ja keinomateriaaleja laidasta laitaan. Erilaisilla materiaaleilla luotiin ulottuvuutta kankaan pintaan. Jalokiviä sekä puolijalokiviä, helmiä, kristalleja, metallilankoja, sulkia ja jopa muovia käytettiin. Kamitsiksen (2000, s. 14–15) mukaan Lesagen kirjontatalossa helmet materiaalina olivat pääosassa, mutta kirjonnat muuntuivat suunnittelijoiden ja ajan tarpeiden mukaan. 1960-luvulle tultaessa myös kirjontatalo Lesagessa käytettiin erilaisia kirjontamateriaaleja, kuten simpukankuorta, turkista, sulkia, vuorikristalleja ja puuta monipuolisesti, perinteisten helmien lisäksi.

Saillard (2012, 8) mainitsee erääksi omalla alallaan tunnetuksi yritykseksi erilaisten kristallien suunnitteluun ja tuottamiseen erikoistuneen Swarovskin. Yrityksen perusti Daniel Swarovski vuonna 1895. Yritys teki alkuun yhteistyötä muun muassa Worthin ja Paquinin kanssa. Daniel Swarovski kehitti menetelmän, jolla kristalleihin saatiin ennen näkemätön loisto ja myöhemmin koneen, jolla pystyttiin mekaanisesti leikkamaan kristalleja. Menetelmien ansiosta Swarovskin kristallihelmet kimalsivat loistokkaimmin, eri värisävyjä heijastaen. Swarovski tunnustetaan edelleen viralliseksi kirjonta- ja muotitalojen tavarantoimittajaksi, jonka valikoimassa on miltei 100 000 kaiken muotoista kristallihelmeä (Saillard, 2012, s. 9).

8.2.2 Nyörit, koristenauhat ja langat

Erilaisten helmien ja paljettien lisäksi tutkimusaineiston puvuista ja asusteista on käytetty erilaisia ja erivärisiä nyörejä ja koristenauhoja. Käytettyjen nyörien ja nauhojen yleisin väri oli kulta. Lisäksi oli käytetty valkoisia ja hopeisia nyörejä ja nauhoja. Erilaiset kier-

teiset, ohuehkot nauhat esimerkiksi rajasivat kirjontakuvioiden ulkoreunoja (kuvat 56 ja 57). Hopeisesta koristepunoksesta oli valmistettu siksak-kuvio, joka yhdisti kirjonnaksi kaksi samankaltaisia hopeapitsielementtiä toisiinsa näyttävällä ja toimivalla tavalla (kuva 58). Käytetyissä leveissä koristenauhoissa oli erilaisia kuviointeja. Leveitä koristenauhoja oli käytetty yksittäin ikään kuin boordina, mutta usein yhdistelemällä samaa koristenauhaa eritavoin uuden kuvion ja efektin aikaansaamiseksi (kuva 59).



Kuva 56. Atelier Riitta Immosen violetissa iltapuvussa koristenauhaa on käytetty rajaamaan kuvion ulkoreunaa. Kuva Kimmo Lindeman.



Kuva 57. Atelier Riitta Immosen kolmionmallisessa irtokauluksessa on käytetty valkoista soutachenauhaa ja toista koristenauhaa rinnakkain rajaamaan kuviota, jonka ympärille muu kirjonta on muodostettu. Kuva Sanna Lindeman.



Kuva 58. Atelier Riitta Immosen lyhythihaisessa 1960-luvulta peräisin olevassa iltapuvussa on käytetty saman hopeapitsiä eri osissa hihankirjontaa. Hopeapitsielementtejä yhdistää hopeinen koristepunos, jolla on luotu siksak-kuviota korkeussuunnassa. Muu kirjonta on muodostettu koristepunoksella ja hopeapitsillä valmistetun pohjan päälle. Kuva Kimmo Lindeman.

Kuva 59. Atelier Riitta Immosen mustassa kenkäparissa koristenauhaa on käytetty muodastamalla siitä kengän mallia mukaileva V-muoto. Kuva Kimmo Lindeman.



Esimerkiksi Atelier Riitta Immosen sinisessä iltalaukussa oli yhdistetty samaa hopeapitsiä asettamalla pitsin suora reunaosa päällekkäin, hopeapitsin kuvio-osien sijoituessa vastakkaisiin suuntiin (kuva 60). Samassa iltalaukussa oli toisessa kohtaa kirjontaa käytetty vain osaa hopeapitsistä. Tämänkaltaisen saman kuvioai-



Kuva 60. Atelier Riitta Immosen iltalaukussa on koristenauha asetettu reunaosastaan päällekkäin kuvio-osan sijoituessa vastakkaisiin suuntiin. Kuva Kimmo Lindeman.

heen osittainen toisto luo yhtenäisyyttä kirjontaan olematta silti tylsä. Koristenauhoja oli myös käytetty boordimaisesti puvun osien saumakohdassa eli puvun rakenteellisella viivalla (kuva 61) tai kappaleen reunassa (kuva 62). Koristenauhat ja nyörit oli kiinnitetty kankaaseen yleensä etupistoin.



Kuva 61. Atelier Riitta Immosen musta-valkoisessa iltapuvussa koristenauha on sijoitettu boordimaisesti puvun ylä- ja alaosan saumakohtaan. Kuva Kimmo Lindeman.



Kuva 62. Atelier Riitta Immosen mikroshortseissa koristenauha on sijoitettu lahkeensuuhun. Kuva Kimmo Lindeman.

Erilaisten nauhojen ja nyörien katsottiin syventävän ja pehmentävän suuritöisiä helmikirjontoja (Omin käsin 1/1960). *Omin käsin* -lehden (3/1964, s. 26) mukaan yhdistämällä helmikirjontaan nauha- tai nyörikirjontaa voidaan sen valmistumista nopeuttaa ja arkistaa saatua lopputulosta. Tällöin neuvotaan toteuttamaan ensin nauha- tai nyörikirjonta ja helmikirjonta täydennetään sen varaan. Myös nyörikirjontaa esittelevässä *Omin käsin* -lehden

(3/1959) artikkelissa tekniikkaa kuvataan ”uskomattoman helpoksi, nopeatöiseksi, mutta kuitenkin tyylikkääksi”. Helmet ja paljetit elävöittävät nyörikirjontaa täydentäen samalla sommittelua.

Tehdessään yhteistyötä Schiaparellin kanssa pariisilainen Lesage elvytti uudelleen metallilankakirjonta perinnettä. Materiaaleina metallikirjonnoissa käytettiin kaikenlaisia metallilankoja ja -nauhoja, kuten metallilangalla päällystettyä puuvillalankaa, kultaista silkkilankaa sekä metallipäällysteisiä nauhoja. Nauhoja muun muassa letitettiin ja käytettiin reunakoristeena. (Kamitsis, 2000, s. 12.)

Kaikissa helmi- ja nyörikirjonnalla koristelluissa tutkimusaineiston puvuissa ja asuissa oli käytetty ainakin kahta erilaista kirjontamateriaalia keskenään: joko erilaisia helmiä tai helmiä ja nyörejä tai nauhoja. Myös Lahden (2010, s. 117) tutkimuskohteena olleen Salon Kaarlo Forsmanin pukujen loisteliaissa kirjjonnoissa oli käytetty erivärisiä, -kokoisia ja -mallisia strasseja, lasi- ja helmiäishelmiä sekä fasettihiottuja kristallihelmiä. Erilaisin helmin kirjontoihin oli Lahden mukaan saatu vaihtelevuutta ja elävyyttä.

Tutkimusaineiston ainoassa virkkausapplikaatiolla toteutetussa Taidekutomo Ulla Berghin jakun kirjonnassa on käytetty erisävyisiä mohairlankoja.

Mohairlangat vaikuttavat olevan samanvahvuisia kuin jakun varsinaisena päämateriaalina käytetty mohairlanka. Näyttävyyttä kirjontaan on luotu vahvoilla murretuilla väreillä, jotka kuitenkin sointuvat erinomaisesti yhteen (kuva 63).



Kuva 63. Ulla Berghin neulajakun pää- että kirjontamateriaalit ovat mohairlankaa. Kuva Ritva Koskennurmi-Sivonen.

Kirjonnat on kiinnitetty tutkimusaineiston pukuihin ja asusteisiin ompelulangalla (kuva 64). Ompelulankojen paksuus vaihtelee jonkin verran, mutta kyseessä ei näytä olevan mikään erikoislanka. Ompelulangan väri on puvusta ja asusteesta riippuen valittu joko kiinnitettävän materiaalin värin (kuva 65) tai yleisemmin puvun materiaalin värin mukaan (kuva 66). Tämä tarkoittaa, että esimerkiksi kaksivärisessä puvussa kirjonnin kiinnityslangan väriä on muutettu puvun päävärin mukaan. Puvusta ja asusteesta riippuen yleisimmin on käytetty valkoista tai mustaa ompelulankaa. *Omin käsin* -lehti (4/1946, s. 13) ohjaa kiinnittämään helmet ohuella kankaanvärisellä langalla.



Kuva 64. Salon Kaarlo Forsmanin iltapuvussa helmet on kiinnitetty vaalealla ompelulangalla. Kuva Sanna Lindeman.



Kuva 65. Atelier Riitta Immosen violetissa iltapuvussa kirjontalanka on valittu kiinnitettävän materiaalin eli valkoisten helmien ja kultaisen nyörin mukaan. Kuva Kimmo Lindeman.



Kuva 66. Atelier Riitta Immosen iltapuvussa kirjontojen kiinnityslankaa muututtu puvun materiaalin värin muuttuessa valkoisesta mustaksi. Kuva Kimmo Lindeman.

8.3 Kirjontatekniset ratkaisut

Tutkimusaineiston pukujen ja asusteiden kirjonnat oli useimmiten valmistettu suoraan puvun päämateriaaliin kirjoen. Yhdessä 1940-luvulta peräisin olevassa Salon Ståhlbergin puvussa kirjonnin pohjamateriaalina on ollut pehmeä tyllin kaltainen verkko, jolle kirjonta on ensin valmistettu, verkko on sitten leikattu kirjonnin äärirajojen mukaan ja ommeltu sitten pukuun (kuva 67). Shaeffer (1993, s. 207) esittää ainakin kaksi etua kirjonnin toteuttamiselle erillisenä kappaleena. Ensinnäkin pukua ei tarvitse sovittaa asiakkaalle ennen kuin kirjontatyön voi aloittaa, ja toisaalta kirjonnin pohjana voidaan

käyttää juuri siihen soveltuvaa materiaalia, kuten organzaa. Lesagen kirjontatalossa on toimittu näin esimerkiksi Karl Lagerfeldin suunniteltua Chanelille motiiveja huulipunasta ja Chanel No. 5 -hajuvesipullosta. Tällöin Lagerfeldilla oli idea kirjonnän aiheista, mutta hän ei vielä tiennyt, miten haluaisi niitä soveltaa. (Shaeffer, 1993, s. 207)

Kuva 67. Salon Ståhlbergin yönsinisessä samettipuvussa kirjonta on toteutettu harsomaiselle materiaalille, joka on sitten kiinnitetty varsinaiseen pukukankaaseen. Kuva Ritva-Koskennurmi-Sivonen.



Atelier Riitta Immosen 1960-luvulla valmistaman jäänvihreän iltapuvun pääntiellä ja helmassa kirjonta on osaksi valmistettu erillisille vinoneliömoduuleille, jotka on huolellisesti kiinnitetty pukuun etupistoin. Vinoneliöt peittävät osaltaan pääntiellä ja helmassa sauman, jonka ylä- tai alapuolelle, puvun varsinaisen päämateriaalin päälle, on asetettu ohut organza (kuva 68). Vinoneliöiden sisäosissa on hyödynnetty päämateriaalin nurjaa puolta, jonka pinta on kankaan oikeaa puolta sileämpi. Erikseen kiinnitettyjen vinoneliöiden päälle on sitten



Kuva 68. Atelier Riitta Immosen näyttävässä iltapuvun koristelussa on leikitelty helmien lisäksi kankailla. Kuva Kimmo Lindeman.

valmistettu loppuosa puvun loisteliaasta helmikirjonnasta. Ratkaisu on verrattavissa siihen, miten Mulveyn (2008, s. 25) mukaan 1920-luvun leningeissä oli tapana käyttää satiinin himmeää puolta itse pukuosassa ja saman kankaan kiiltävää puolta koristeissa. Näin puvun ja koristeiden materiaali oli yhtenäinen, mutta aikaansaatu vaikutelma toisistaan erottuva.

Omin käsin -lehdessä (3/1959) olevan kirjutun irtokauluksen ohjeessa neuvotaan ensin tekemään koristelutyö ja kokoamaan kaulus sen jälkeen. Näin on varmasti toimittu

myös tutkimusaineiston asusteista laukkujen ja irtokauluksen kohdalla. Nämä pienet osat ovat yleensä suorakaiteen muotoisia ja lopullinen tuote on kaksiulotteinen verrattuna pukuihin, jotka muotouvat puvun mallista riippuen ihmiskehon päälle. Mallilitaan yksinkertaisempien asusteiden suunnittelu- ja valmistustyö on ollut selkeämpää ja helpompaa.

Horniblown (2007, s. 286) mukaan kankaan tyyli ja paksuus osaltaan määrittävät helmi- kirjonnalla aikaan saadun vaikutelman. Ohuet materiaalit tarvitsevat tukikankaan. Tukikangas antaa ryhtiä ja estää erityisesti tiheään helmikirjottujen kankaiden rypistymisen ja vetämisen. Pingotettaessa kankaita kehykseen tukikangas estää lisäksi varsinaisen kankaan vahingoittumisen (Giltsoff 1971, s. 9).

Osassa tutkimusaineiston pukuja ja asusteita päämateriaalin nurja puoli peittyy muotokaitaleen tai vuorikankaan alle, jolloin kirjonnalla nurjaa puolta ei pääse näkemään. Näiden pukujen mahdollisesta tukikankaan käytöstä ei varmuudella pysty sanomaan. Yleinen johtopäätökseni asiasta kuitenkin on, että ainakaan päämateriaaliin kiinnitettäviä tai kangaskerrosten väliin jätettäviä tukikankaita ei salonkipukujen kirjontaprosessissa ole käytetty (kuva 65). *Omin käsin* -lehdessä (3/1964) kehoitetaan harsimaan työn nurjalla puolelle tukikangas painavia ja tiheitä malleja varten, jolloin ohuetkaan kankaat eivät vetäydy helmien painosta ryppyyn. Tukikangas kiinnittyy tällöin lopullisesti helmiä kankaaseen ommeltaessa.

Haute couture -pukujen valmistusprosessia tutkineen Shaefferin (1993, s. 13) mukaan pukuompelutyöhuoneella (*fleur*) ommelluissa puvuissa oli harvoin vuorta, koska se esti puvun kauniin laskeutumisen ja liikkumisen vartalon mukaan. Sama logiikka on pätenyt haute couture -puvuissa luultavasti myös tukikankaiden osalta. Ylimääräiset kangaskerrokset ovat estäneet tavoitellun ja halutun lopputuloksen. Shaefferin huomioiden ja tutkimusaineistosta tekemiäni havaintojen perusteella päättelen, että tukikangas ei kuulu osaksi couturekirjontoja ja -pukuja, vaan tekijän ammattitaito mahdollistaa kirjontaprosessin ja tavoitellun lopputuloksen ilman erillisiä tukikankaita.

Tutkimusaineistoni pukujen ja asusteiden kankaat ovat paksuhkoja ja vahvoja verrattuna Shaefferin kuvailemiin materiaaleihin. Tämä on toisaalta mahdollistanut monissa tutki-

musaineiston puvuissa ja asusteissa käytettyjen näyttävien ja suurehkojenkin kirjontamateriaalien käytön. Osassa tutkimusaineistoa kirjonta on ommeltu sekä miehustakankaan ja vuorikankaan tai muotokaitaleen läpi (kuvat 69, 70 ja 71). Tällöin useat kangaskerrokset ovat antaneet ryhdikkään alustan kirjonnalle. Kaikkien kerrosten läpi ompeleminen kertoo myös siitä, että kirjonta on valmistettu vasta, kun puvun osat on ommeltu jo yhteen ja puvun valmistus on ollut hyvin pitkällä.



Kuvat 69. ja 70. Atelier Solveig Savolan, 1960-luvulta peräisin olevassa juhlapuvussa puvun näyttävä kirjonta on valmistettu vuorikankaan läpi. Kuvat Kimmo Lindeman.



Kuva 71. Atelier Riitta Immosen iltapuvun hihaan sijoitettu kirjonta on tehty kaikkien kangaskerrosten läpi. Kuva Kimmo Lindeman.

Satu Lahden (2010, s. 113) tutkimassa Salon Kaarlo Forsmanissa koristelut ja kirjoilut tehtiin pukuun yleensä vasta, kun vaate oli sovitettu asiakkaalle kertaalleen. Koristelu-työt saatettiin tehdä valmiiksi, jos tiedettiin tarkalleen, millainen puvusta tulee. *Omin käsin* -lehdessä (4/1946, s. 13), pukuun tehtävä kirjonta neuvotaan toteuttamaan joko ennen saumojen ompelua tai sen jälkeen, riippuen mihin kohtaan pukua kirjonta tulee.

Pääsaumoiltaan ommeltu, asiakkaan kertaalleen sovittama puku on asettanut omat haasteensa kirjonnin toteuttamiselle. Toisaalta kootusta puvusta on hahmottanut kirjonnin paikan ja asettumisen puvun muotoihin helpommin kuin kaksikulotteisesta leikatusta

puvun kappaleesta. Haute couture -pukujen Lunéville-kirjonnat toteutettiin pukukankaan päälle tulleele tyllille, josta pukukangas näkyi läpi, ellei kirjonta peittänyt koko kappaletta. Kirjottavan osan ympärille kiinnitettiin apukankaita, joiden avulla se saatiin pingotettua kirjontatukiin. Giltsoffin (1971, s. 9) mukaan kirjonnalla työstettävä kappale tulee pingottaa kehykseen niin, että kankaan loimi- ja kudelangat ovat suorassa, jolloin molempiin kohdistuu tasainen veto. Tämä työvaihe vaatii kokemusta ja tarkkuutta. Mitä suurempi kappale on kyseessä, sitä haastavampaa tasaisen vedon saaminen kankaaseen on. Tavoitteena kuitenkin on, että koko kappale olisi nähtävissä kerralla kirjottavan koristelun kokonaiskuvan hahmottamiseksi (Giltsoff, 1971, s.9).

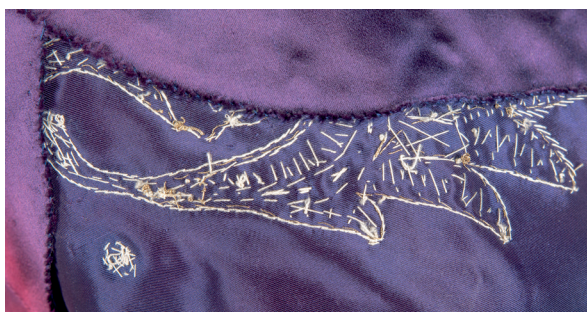
Kirjontakehyksen tai -tukien käytöstä tutkimusaineiston pukujen ja asusteiden valmistusprosessissa on vaikea sanoa. Kirjontakehysten käyttö on ollut mahdollista puvuissa ja austeissa, jotka on kirjottu kappaleina eikä suoraan pukuun. *Omin käsin* -lehdessä (4/1946, s. 13) työ kehoitetaan pingottamaan kirjontatuella virkkaamalla tapahtuvan helmikirjonnan yhteydessä mikä vastaa lähimmäksi Lunéville-tekniikkaa.



Kuva 72. Atelier Riitta Immosen 1940-luvulla valmistaman boleromaisen jakun kirjontapistot näkyvät kankaan nurjalle puolelle. Kuva Sanna Lindeman.



Kuva 73. Atelier Riitta Immosen kirjomien kenkien pistot näkyvät kengän sisältä. Kuva Sanna Lindeman.



Kuva 74. Marjatta Siistosen kirjoman iltapuvun kirjonnin nurja puoli. Kuva Kimmo Lindeman.



Kuva 75. Salon Kaarlo Forsmanin vaalean beigen puvun kirjonnin nurja puoli on kirjontapistojen näkymisestä huolimatta yleisilmeeltään siisti ja pukukankaaseen sopeutuva. Kuva Sanna Lindeman.

Useimmiten kirjontojen pistot näkyvät tutkimusaineiston puvuissa nurjalle puolelle, jolloin nurja puoli ei ole huoliteltu. Nurjalle puolelle näkyvien pistojen muodostamat kuviot ovat yleensä hyvinkin vauhdikkaita ja epäsäännöllisiä (kuvat 72 ja 73). Ajoittainen pistojen säännönmukaisuus liittyy kankaan oikean puolen kuvion toistumiseen samanaikaisena (kuva 74 ja 75). Helmikirjontojen ja virkkausapplikaation kiinnittämisessä on käytetty yksinkertaista tai kaksinkertaista ompelulankaa riippuen kiinnitettävän materiaalin koosta ja painosta. Samat päätelmät voi tehdä sekundaariaineiston Atelier Nina Bergmannin helmikirjotun puvun nurjasta puolesta (kuvat 76 ja 77) (Rovio, 2006).



Kuvat 76 ja 77. Atelier Nina Bergmannin vuonna 1958 valmistetun, yksiolkaimisen fuksianpunaisen silkkikrep-
pi-iltapuvun etuosa on koristeltu diagonaalilla helmikirjoi-
lulla. Kirjontapistot ovat näkyvissä puvun nurjalla puolella.
Kirjontalanka on valittu kiinnitettävien kirjontamateriaa-
lien mukaan. Kuvat Reetta Tervakangas ja Ritva Kosken-
nurmi-Sivonen. (Rovio, 2006).

Kirjontojen aloituksissa ja päättelyissä on käytetty yleensä moninkertaisia solmuja, ainakin niissä puvuissa ja asusteissa, joiden nurjaa puolta on mahdollista tutkia (kuva 78). Samalla langalla on kiinnitetty tietty matka kirjontaa, jonka jälkeen lanka on päätelty solmuilla. Kirjontoja ei ole esimerkiksi joka helmen jälkeen tai tietyn piston jälkeen solmittu ja näin välissä varmistettu ompeleiden pysyvyyttä. Jos kiinnityslangat ovat siis syystä tai toisesta katkenneet, riskinä on ollut koko kiinnityslangan pituisen alueen

helmien purkautuminen. Lahti (2010, s. 116) on tehnyt samoja havaintoja Salon Kaarlo Forsmanin pukujen kirjonnoista. Salon Kaarlo Forsmanilla helmikirjontojen kiinnittämisessä käytettiin yksinkertaista ja moninkertaista ompelulankaa. Lahti kuvaa Salon Kaarlo Forsmanissa käytettyjen kirjontapistojen jälkeä työn nurjalla puolella lennokkaaksi.

Kuva 78. Solveig Savolan, Salon Ståhlbergille 1940-luvulla kirjo-
massa iltapuvussa helmet on kiinnitetty ohuella ompelulangoilla,
jotka on aloitettu ja päätetty solmuin. Kuva Sanna Lindeman.



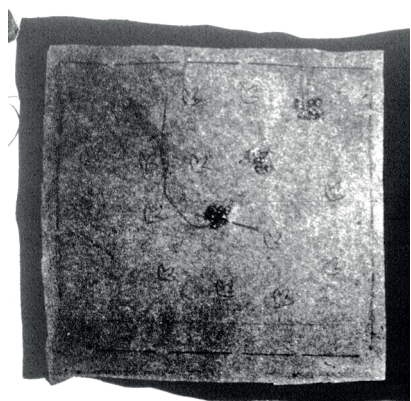
8.3.1 Mallin jäljentäminen, harjoituskappaleet ja työjärjestys

Tutkimusaineistoon kuuluu Atelier Solveig Savolan valmistama kirjottu puvun irtonainen osa. Osa on luultavasti tarkoitettu pitkän puvun vyötärökaitaleeksi ja siihen on harsittu valkoisella ompelulangalla suoria linjoja (kuva 79). Tämä on tutkimusaineiston ainoa vihje siitä, kuinka kirjontojen toteutusvaiheessa on tehty kankaaseen merkintöjä kirjontatyön malliksi ja tueksi.



Kuva 79. Atelier Solveig Savolan kirjo-
massa kaitaleeseen on harsittu apulan-
koja luultavasti kirjonnin tueksi. Kuva
Sanna Lindeman.

Omin käsin -lehti (4/1946, s. 13) ohjaa lukijoitaan jäljentämään kirjontamallin silkkipaperille kovateräisellä lyijykynällä, jotta se ei sotkisi itse pukukangasta. Silkkipaperi harsitaan



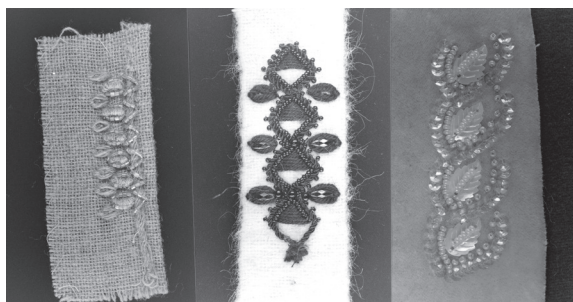
Kuva 80. Musta kuva kalkkiopape-
rista ja mallista *Omin käsin*-lehdestä.
(4/1946, s. 13.)

sitten huolellisesti haluttuun puvun kohtaan ja kirjonta toteutetaan silkkipaperin läpi mallia seuraten (kuva 80). Kirjonnin ollessa valmis paperi varovasti poistetaan helmien ja paljettien alta. Toisena vaihtoehtona on harsia silkkipaperin läpi kirjonnin päälinjat ja poistaa silkkipaperi ennen kirjonnin aloittamista (*Omin käsin*, 1/1948, s. 11; 1/1959, s. 7). Mallin voi siirtää varovaisesti myös kalkkiopaperia käyttäen (*Omin käsin*, 4/1946, s. 13).

Omin käsin -lehdessä (3/1964) kehoitetaan valmistamaan kirjontakoristelusta aina koetilkku ennen varsinaisen työn aloittamista. Helmikirjontaiset puvut kuuluvat ilta- päivä- ja iltaikäyttöön, ja tästä syystä tulisikin kokeilulampun valossa tarkistaa valon taittuminen helmien pinnalta. Tämän tarkistaminen koetilkulla estää ikävät yllätykset. Atelier Riitta Immosesta peräisin olevat pienet kokeilutilkut kertovat, että koetilkkuja on tehty ainakin osasta kirjoja (kuvat 81 ja 82). Ritva Koskennurmi-Sivosen (1998, s. 223) mukaan kirjojat harvoin piirsivät kirjoista luonnoksia. Pienet koetilkut toimivat luon-



Kuva 81. Atelier Riitta Immosessa on valmistettu ainakin osasta kirjoja koetilkku, kuten tämä helmi- ja nyörikirjontakokeilu. Kuva Sanna Lindeman.



Kuva 82. Kirjoja Pirkko Leinon eri kirjontatekniikoin erilaisille pohjamateriaaleille valmistamia koetilkkuja. Kuva Ritva Koskennurmi-Sivonen.



Kuva 83. Atelier Riitta Immosen kokeilu kultanauha-pohjalle. Kuva Sanna Lindeman.

nosten asemesta kommunikaatiovälineenä niin suunnittelijan kuin asiakkaan välillä. Kirjojat eivät erota kirjojan suunnittelu- ja valmistusprosessia toisistaan. Ideat kirjojen aiheiksi eivät ole jotakin erityistä ja ulkoa otettua, vaan ne syntyvät ja saavat inspiraationsa itse puvusta ja kankaasta. Muun muassa Atelier Riitta Immoselle pukukoruja suunnitellut ja valmistanut Eva Taimi toteaa *Omin käsin* -lehdessä (1/1959), ettei hän tehnyt pukukoruista etukäteen suunnitelmia. Työ eli ja eteni valmistusprosessin myötä riippuen muun muassa materiaalien käyttäytymisestä. Joskus Eva Taimen mukaan piti valmisteilla oleva työ myös purkaa.

Atelier Riitta Immosesta peräisin olevaa kultaista valmiskoristenauhaa on lisäkoristeltu kirjomalla siihen helmiä (kuva 83). Tämän tyyppinen nauhakoriste on kiinnitetty sitten käsiompelein haluttuun puvun tai asusteen kohtaan, luultavasti kappaleen reunaan. Myös tutkimusaineiston

puvuissa ja asusteissa, erityisesti juuri Atelier Riitta Immoselta peräisin olevissa puvuissa ja asusteissa on käytetty eri tavoin yhdistettyjä valmiita koristenauhoja osana kirjontoja. Koristenauhat ovat olleet selkeä lähtökohta ja pohja, jolle muu kirjonta ja materiaalit on rakennettu. Nämä ovat pieniä vihjeitä siitä, millaisessa järjestyksessä kirjontojen elementit on pukuihin ja asusteisiin asetettu.

Omin käsin -lehti (3/1964, s. 24) ohjaa aloittamaan esittelemänsä kukkakirjonnan jäljentämällä kukkien keskustat silkkipaperin läpi kankaalle. Kukkien kehät kirjotaan silmämääräisesti samanlaisiksi keskustojen ympärille. Viimeiseksi täytetään kukkien väliset pinnat. Iltapuvun hihan koristelu on *Omin käsin* -lehdessä (4/1968, s. 25) kehoitettu aloittamaan paljettinauhasta, josta ensin muodostetaan kankaalle koukeroinen ornamenttiaihe. Tämän jälkeen ornamenttinauhakoukeroiden välit täytetään irtopaljeteilla ja lasihelmillä. Työn valmistuttua, voi sen *Omin käsin* -lehden (4/1946, s. 13) ohjeen mukaan, silittää nurjalta puolelta pehmeän huovan päällä. Pitää kuitenkin varoa, ettei liika kuumuus turmele paljetteja.

8.3.2 Käytetyt helmikirjontapistot

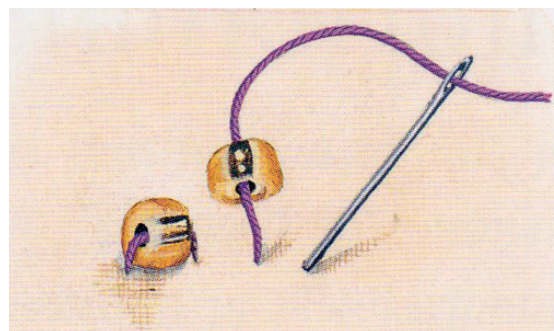
Omin käsin -lehti (4/1946, s. 13) ohjaa asettamaan helmet villa- tai samettikankaalle, etteivät ne putoa ja ne on helpompi noukkia neulaan. Lankana ohjataan käyttämään ohutta, kankaanväristä lankaa. Helmet neuvotaan kiinnittämään pienin etu- tai jälkipistoin. Piston pituus on kiinnitettävän helmen tai kiinnitettävien helmien leveys. Jos kiinnitettävät helmet ovat langassa ja ommellaan nauhamallia, ei helmiä kannatta purkaa langalta. Langassa olevat helmet voidaan asettaa mallin viivalle ja ommella päärmepistoja muistuttavin pistoin tai virkkaamalla nurjalta puolelta.



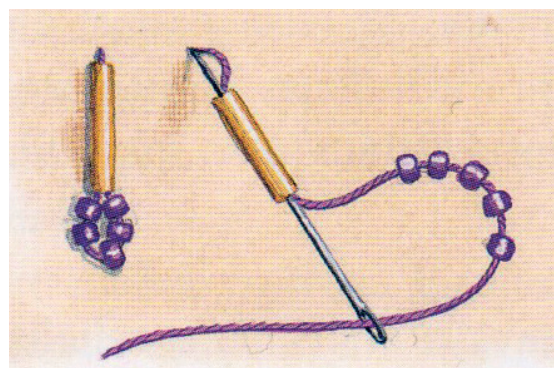
Kuva 84. Tuntemattoman valmistajan lyhyessä juhlapuvussa yksittäiset helmet on kiinnitetty helpistoin. Kuva Kimmo Lindeman.

Tutkimusaineiston pukujen ja asusteiden helmikirjontojen, yksittäisten helmien kiinnittämisessä on käytetty helmipistoja (kuva 84). Helmipistossa neula ja lanka tuodaan ensin

kirjontatyön oikealle puolelle ja neula pujotetaan helmen läpi lankaan. Tämän jälkeen neula viedään työn nurjalle puolelle lankaan pujotetun helmen etäisyydelle edellisestä pistoreiästä. Helmipistoa käytetään yleensä koristekuvioissa ja -pinnoissa (kuva 85). (Horniblow, 2007, s. 288.) Suurin osa tutkimusaineistoon kirjotuista helmistä on kirjottu helmipistoin, helmi helmeltä.



Kuva 85. Helmipisto. (Horniblow, 2007, s. 288.)



Kuva 86. Helmihapsu. (Horniblow, 2007, s. 288.)

Helmihapsulla saadaan aikaan vain toisesta päästä kiinnitetty, roikkuva kirjonta. Helmihapsussa neula tuodaan työn oikealle puolelle. Lankaan pujotetaan useita helmiä niin että hapsussa on ikään kuin varsi osa, jonka läpi lanka kulkee edestakaisin, sekä yhden tai useamman helmen päätyosa, jossa lanka kulkee helmien läpi vain kerran yhdistyen jälleen varsiosan helmiin (kuva 86). Helmien sijoittelun jälkeen neula palaa takaisin nurjalle puolelle samasta reiästä, mistä se tuli kankaan oikealle puolelle. (Horniblow, 2007, s. 288.) Tutkimusaineiston puvuissa ja asusteissa erityisesti Atelier Riitta Immonen on suosinut helmihapsujen käyttöä pukujen ja asusteidensa kirjonnoissa. Helmihapsut on Immosen tuotannossa yleensä sijoitettu kirjontakuvion alareunaan ja niillä on saatu aikaan hyvin näyttäviä kokonaisuuksia (kuvat 87 ja 88).



Kuva 87. Atelier Riitta Immosen iltalaukun kirjonta on sijoitettu sen yläreunaan, johon helmihapsuilla aikaan saatu sommittelu sopii mainiosti. Lehdenmallisten paljettien päälle kirjatut helmivanat on kiinnitetty helmilaakapistolla. Kuva Sanna Lindeman.

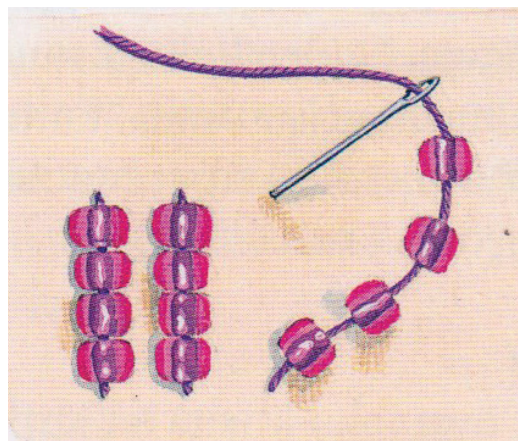


Kuva 88. Atelier Riitta Immosen lyhyessä iltapuvussa kirjonta on sijoitettu hihoihin, joiden alareunaan on kiinnitetty helmihapsurivi. Kuva Kimmo Lindeman.

Tutkimusaineiston puvuissa ja asusteissa helmilaakapistoa on käytetty yksittäin osana toistuvaa kuviota, mutta sen avulla on myös luotu geometristä ruutukuviointia (kuva 89). Helmilaakapistoa kirjottaessa neula tuodaan työn oikealle puolelle laakapiston alareunasta, jonka jälkeen lankaan pujotetaan haluttu määrä helmiä. Langassa olevat helmet asetetaan jonoksi kankaalle ja neula viedään takaisin kankaan nurjalle puolelle ylimmän helmen vierestä (kuva 90). (Horniblow, 2007, s. 288.)



Kuva 89. Atelier Riitta Immosen valmistamissa mikros-hortseissa on helmilaakapistoin kiinnitetty diakonaalinen ruutukuvio lahkeensuihin. Kuva Kimmo Lindeman.



Kuva 90. Helmilaakapisto. (Horniblow, 2007, s. 288.)

Helmilaakapistoa on monissa puvuissa käytetty sovellettuna myös niin, että samassa helmijonossa on saatettu käyttää keskenään erilaisia helmiä (kuva 91). Helmiä on asetettu jonoon enemmän kuin välimatka kirjontapiston aloitus- ja lopetuspiston välillä olisi kankaalla tarvinnut (kuva 92). Näin on saatu aikaiseksi kolmiulotteinen efekti, kun helmijono on joko jätetty sopivasti löysäksi tai sen alle on asetettu esimerkiksi villalankaa, kohottamaan kirjontahelmet ja -kuvio kankaan



Kuva 91. Atelier Riitta Immosen kirjomassa kenkäparissa on helmilaakapistossa yhdistetty keskenään erilaisia helmiä. Kuva Kimmo Lindeman

Kuva 92. Atelier Solveig Savolan sinisessä iltapuvussa, on pääntien kirjonnassa kukkien terälehdissä osaan laakapistosta asetettu enemmän helmiä, kun välimatka kankaalla olisi vaatinut. Tällä on saatu aikaan kolmiulotteinen vaikutelma. Kuva Kimmo Lindeman.

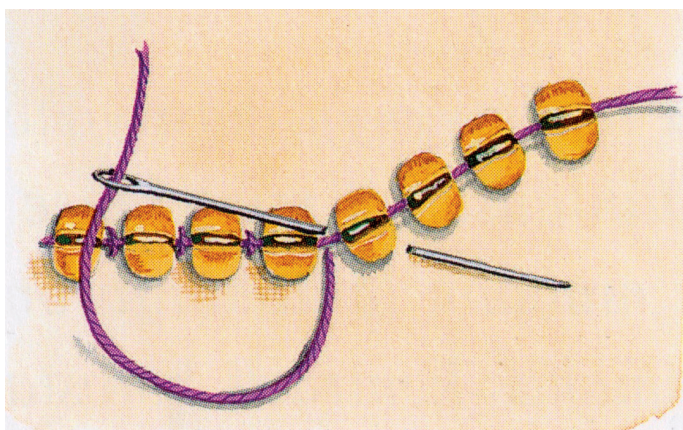




Kuva 93. Salon Forsmanin pitkässä iltapuvussa helmilaakapistojen alle on laitettu villalankaa, joka antaa pyöreyttä tasaisesti kirjottujen helmilaakapistojen alle. Lopputulos on onnistunut ja näyttävä. Kuva Ritva Koskennurmi-Sivonen.



Kuva 94. Atelier Riitta Immoesta peräisin olevassa irtokauluksessa on helmilaakapistoa käytetty muodostamalla pienillä siemenhelmillä kuvio suuremman helmen päälle. Kuva Kimmo Lindeman.



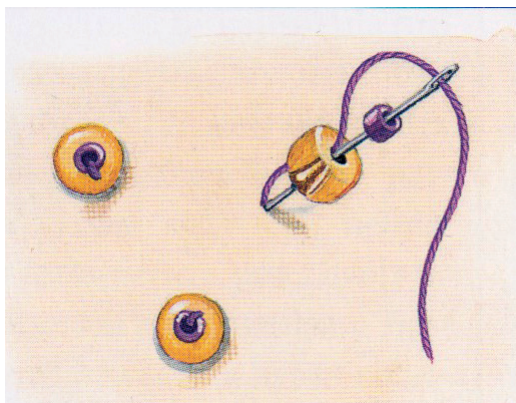
Kuva 95. Helmirivi. (Horniblow, 2007, s. 289.)

pinnasta. Erityisen näyttävästi tässä on onnistunut Salon Kaarlo Forsman pitkässä iltapuvussa (kuva 93).

Lahden (2010, s. 116) haastatteleman Salon Kaarlo Forsmanilla työskennelleen Taimi Perkiömäen mukaan kirjontakuvioita saatettiin korostaa asettamalla vuorikankaan ja miehustakankaan väliin paksua villalankaa tai asettamalla villalankaa suoraan runsaiden helmirivistöjen alle. Kohotetut kohdat antoivat kolmiulotteisen vaikutelman. Tutkimusaineistoni puvuissa ja asusteissa helmilaakapistoa on käytetty myös kekseliäästi kirjoamalla laakapistoja isomman helmen keskiosasta neljään suuntaan muodostaen pyöreän helmen päälle ristikuvion (kuva 94).

Helmikirjontapistoista helmirivi tehdään muuten samaan tapaan kuin helmilaakapisto, mutta mukana kulkee toinen neula ja lanka. Toisella neulalla ja langalla jokainen helmi kiinnitetään yksitellen sidepistoin kankaaseen (kuva 95). Helmirivin lopussa

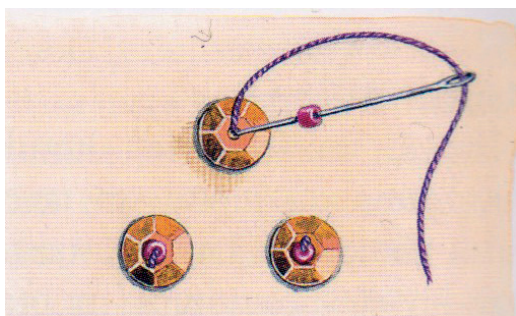
molemmat langat viedään työn nurjalle puolelle ja päätellään. (Horniblow, 2007, s. 289.) Tutkimusaineiston puvuissa ja asusteissa oli lähinnä käytetty vain helmilaakapistoa. Jos puvussa oli muodostettu samankaltaisilla helmillä viivaa pidemmälle matkalle, oli kukin helmi kiinnitetty yksittäisin helmipistoin helmirivin sijaan.



Kuva 96. Kaksoishelmipisto. (Horniblow, 2007, s. 288.)



Kuva 97. Atelier Solveig Savolan irtonaisessa puvun osassa helmipaljettia on käytetty työtä yhtenäistävänä pistona ja elementtinä. Puvunosassa on käytetty monenlaisia helmiä ja somitteluelementtejä. Kirkkaasta paljetista ja siemenhelmeistä muodostuva helmipaljetti pysyy kuitenkin samana koko työssä. Kuva Kimmo Lindeman.



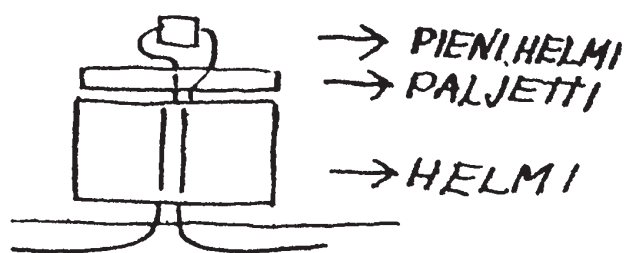
Kuva 98. Helmipaljettipisto. (Horniblow, 2007, s. 288.)

Kuva 99. Tuntemattoman valmistajan mustassa puvussa on käytetty kaksoishelmipaljettipistoa. Kuva Kimmo Lindeman.



Kaksoishelmi- (kuva 96), helmipaljetti- (kuva 97 ja 98) ja kaksoishelmipaljettipistoissa (kuva 99) yhdistetään kaksi tai kolme helmeä tai helmi ja paljetti päällekkäin. Pistoissa neula ja lanka tuodaan ensin työn oikealle puolelle. Neulaan pujotetaan yksi isompi helmi tai paljetti sekä yksi tai kaksi pienempää helmeä. Olennaista on, että pienempi helmi ei lävistä paljettia tai isompaa helmeä. Tämän jälkeen neula viedään uudelleen paljetin tai ison helmen läpi työn nurjalle puolelle. (Horniblow, 2007, s. 288.) *Omin käsin* -lehdessä (3/1967) olleessa tekniikkakuvassa on samalla pistolla yhdistetty suuri-kokoinen helmi, paljetti sekä pieni siemenhelmi (kuva 100). *Omin käsin* -lehti (1/1959)

SUUREN HELMEN KIINNITYS

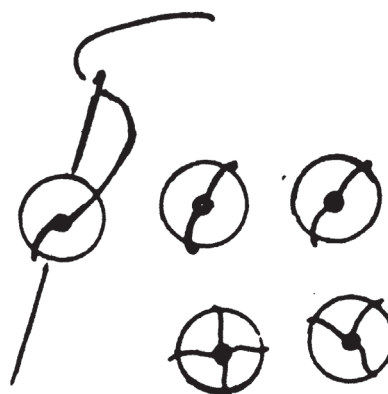


Kuva 100. Kuva kaksoishelmipaljettipistosta. (Omin käsin, 3/1967.)

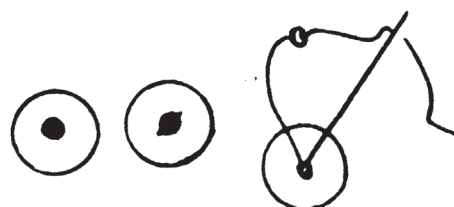
esittelee kuvissa kolme erilaista tapaa kiinnittää paljetteja kankaalle (kuva 101). Itse tekstissä paljetti neuvotaan kiinnittämään jälkipistoin, jolloin neula pistetään sisään paljetin reiästä ja tuodaan ulos paljetin leveyden verran kauempaa. Koristeellisempi tapa on kiinnittää paljetti kahdesta tai kolmesta kohtaa. Tutkimusaineiston puvuissa ja asusteissa helmipaljetti ei ole näyttävimpiä helmikirjontapistoja. Sitä onkin käytetty lähinnä kuvion täyttämiseksi, kuvioden välissä tai kuvioden reunoilla. Helmipaljetti luo kuitenkin kirjontaan syvyyttä ja mielenkiintoa, kun kaksi erimuotoista ja -kokoista helmeä yhdistetään samaan pistoon.

Putkihelmirivi muodostetaan kirjomalla yksittäisiä putkihelmiä vierekkäin. Pistossa neula

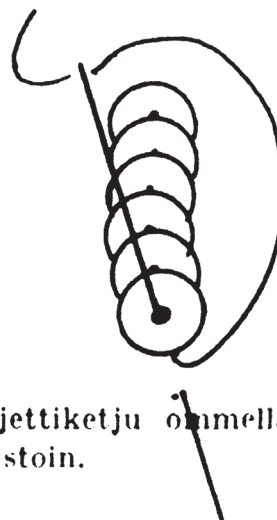
tuodaan työn oikealle puolelle ja putkihelmi pujotetaan neulaan. Neula viedään takaisin nurjalle puolelle helmen toisen pään kohdalla. Helmiä lisätään työhön vieri viereen tasaisin välimatkoin (kuva 102). (Horniblow, 2007, s. 288.) Tutkimusaineiston puvuissa ja asusteissa putkihelmirivit on asetettu lähinnä viistoon. Tähän tapaan kirjottuja helmiä, on käytetty esimerkiksi kasviaiheisten kirjontojen, lehtikuvioissa (kuva 103).



Yksittäin ommellaan paljetit yhdellä tai useammalla kiinnittävällä pistolla. Ommellaan reiästä reunan yli paljettien värisellä langalla,

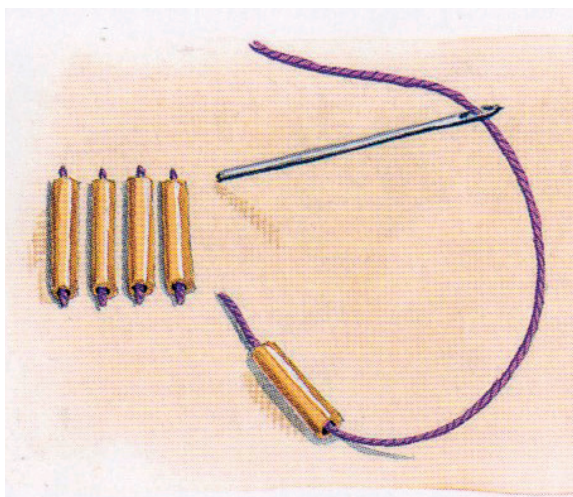


— tai helmien avulla.



Paljettiketju ommellaan tikkipistoin.

Kuva 101. Omin käsin -lehti (1/1959) esittelee piirroksessa kolme eri tapaa kiinnittää paljetteja kankaalle.

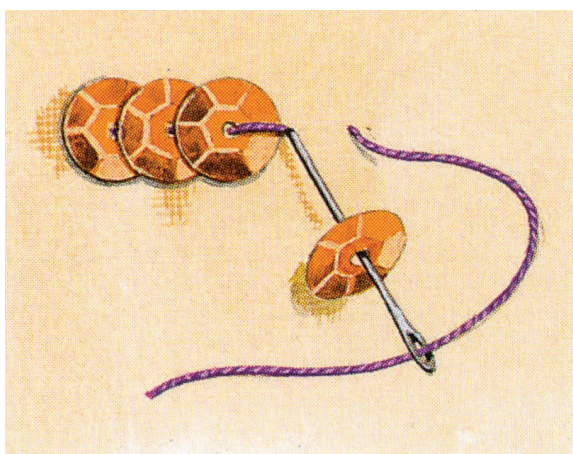


Kuva 102. Putkihelmirivi. (Horniblow, 2007, s. 288.)



Kuva 103. Atelier Solveig Savolan, 1960-luvulta peräisin olevassa juhlapuvussa on muodostettu putkihelmirivistä lehtiaiheita kirjontaan. Kuva Kimmo Lindeman.

Paljettirivissä paljetteja kiinnitetään riviin tikkipistoin niin, että seuraava on aina osittain edellisen paljetin päällä. Paljettirivein voidaan muodostaa kuvioviivoja ja koristepintoja. Neula tuodaan työn oikealle puolelle noin puolen paljetin päähän, kuvioviivan alusta. Neula ja lanka pujotetaan paljettiin ylhäältä alaspäin, jonka jälkeen neula viedään kuvioviivalta kankaan nurjalle puolelle. Neula tuodaan uudelleen työn oikealle puolelle puolen paljetin päähän edellisen paljetin reunasta ja kuvio jatkuu (kuva 104). (Horniblow, 2007, s. 289) Atelier Solveig Savola on käyttänyt irtonaisessa puvun osassa paljettiriviä yhdistettynä helmipaljettiin (kuva 97). Kyseisessä osassa Savola on muutenkin käyttänyt paljon erilaisia helmiä yhdistäviä pistoja. Kirjoja Marjatta Siistonen on täyttänyt kuvion keskiosaa paljettirivillä (kuva 105).



Kuva 104. Paljettirivi. (Horniblow, 2007, s. 289.)

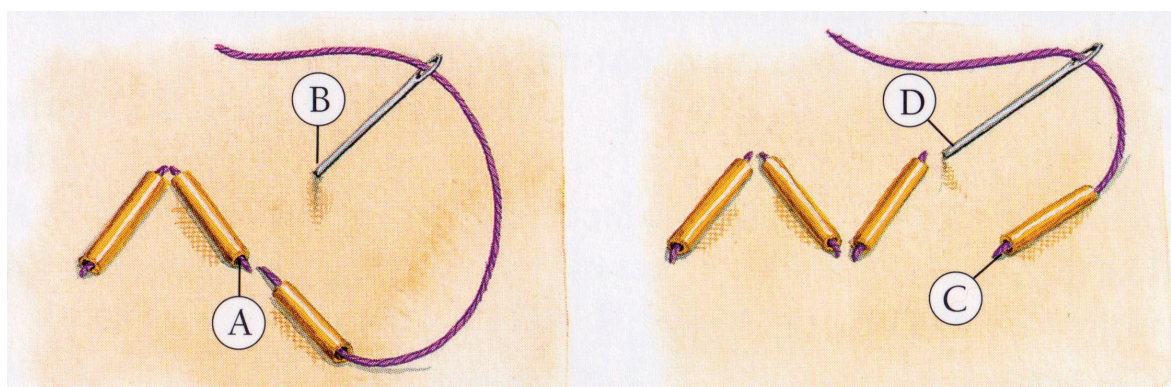


Kuva 105. Marjatta Siistonen on käyttänyt Atelier Riitta Immosen iltapuvussa paljettiriviä täyttämään kuvion keskiosaa. Kuva Kimmo Lindeman.

Helmisiksakkia käytetään lähinnä koristereunoissa ja kuvionauhoissa. Tutkimusaineiston puvuissa ja asusteissa helmisiksakkia on käyttänyt Atelier Riitta Immonen 1950-luvulta peräisin olevan boleron helmassa (kuva 106). Helmisiksak tehdään tuomalla neula ja lanka työn oikealle puolelle. Putkihelmi pujotetaan lankaan ja helmi asetetaan kankaalle viistosti yläoikealle, josta neula viedään nurjalle helmen toisen päädyn kohdasta (kuva 107). Neula tuodaan takaisin oikealle puolelle putkihelmen leveydeltä edellisestä alarivin pistosta. Uusi putkihelmi asetetaan neulaan ja putkihelmi asetetaan kankaalle viistosti ylävasemmalle. Tällöin nykyisen ja edellisen helmen yläkärjet tulevat vierekkäin. Neula viedään jälleen työn nurjalle puolelle ja kuvio aloitetaan alusta. (Horniblow, 2007, s. 289.)



Kuva 106. Atelier Riitta Immosen valmistaman boleron helmassa on putkihelmillä muodostettu helmisiksakkia. Kuva Kimmo Lindeman.



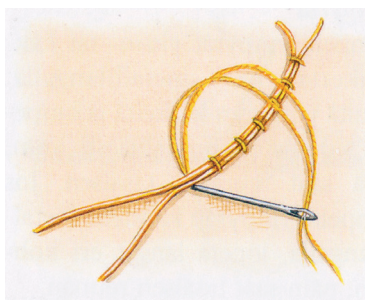
Kuva 107. Helmisiksakki. (Horniblow, 2007, s. 289.)

8.3.3 Nyörikirjonta

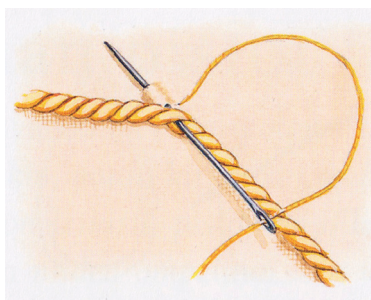
Tutkimusaineiston puvuissa ja asusteissa helmikirjontaa on yhdistetty nyörikirjontaan. Erilaiset nyörit ja koristenauhat kirjonnoissa ovat toimineet sekä yksittäisinä, mutta usein erilaisten helmien kanssa yhdistettynä. Ohuilla yksinkertaisilla tai kierteisillä nyöreillä on luotu mutkittelevia kuvioita, mutta myös rajattu kuvioiden ääri viivoja. Koristenauhoja, jotka ovat leveämpiä kuin nyörit, on yleensä käytetty boordin tapaan joko yksin tai yhdistelemällä nauhoja toisiinsa.

Kultakirjonta on Bournen (2007, s. 270) mukaan satoja vuosia vanha kirjonnän työtapa. Shaeffer (2006, s. 204) käyttää kankaan nauhoilla koristamisesta ranskalaista termiä *passementerie*, joka on yleinen nimitys punoskoristeelle. *Omin käsin* -lehti vuodelta 1964 käyttää termiä nauha- ja nyörikirjonta. Kaikissa kyse on erilaisten nauhojen ja nyörien kiinnittämisestä kankaalle tietynlaisin pistoin.

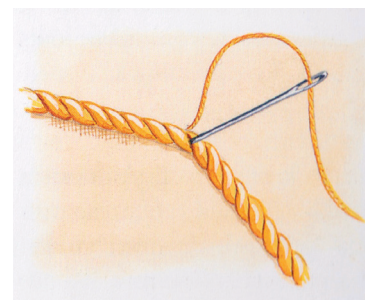
Kultakirjonnassa aitojen metallilankojen hienous liittyy valon taittumiseen kiiltävältä pinnalta. Nimitys kultakirjonta viittaa kuitenkin lähinnä vain kirjontamateriaalin väriin eikä niinkään jalometallien määrään materiaaleissa. (Bournen, 2007, s. 270.) Tutkimusaineiston puvuissa ja asusteissa käytetyistä nyöreistä ja nauhoista suurin osa on kullan, hopean ja kuparin sävyisiä ja näin ollen antavat osaltaan arvokkaan vaikutelman. Tutkimusaineiston kirjontojen nyörit ja koristenauhat on osaksi kiinnitetty samoilla tekniikoilla, jotka ovat käytössä kultakirjonnassa.



Kuva 108. Metallilangat ommellaan kankaan pintaan yleensä sidepistoin. (Bournen, 2007, s. 271.)



Kuva 109. Kierteiset metallilangat voidaan kiinnittää kankaan pintaan lyhyin vuoropistoin. (Bournen, 2007, s. 272.)



Kuva 110. Ommeltaessa sidepistot metallilangan kierteiden väliin ne eivät juurikaan näy. (Bournen, 2007, s. 272.)

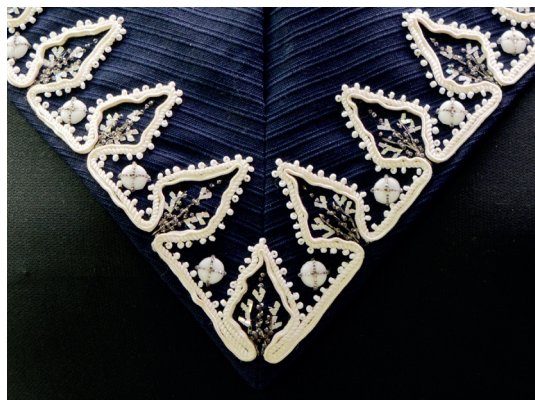
Kierteiset metallilangat ommellaan kankaan pintaan yleensä sidepistoin (kuva 108) tai hyvin pienin vuoropistoin (kuva 109). Pistot ommellaan nyörin väliin, jolloin ne eivät juurikaan näy (kuva 110). Nyörin aloituspäähän jätetään hiukan ylimääräistä. Neula tuodaan kuvioviivalla työn oikealle puolelle, josta se ommellaan vuoroin nyöriin ja vuoroin kankaaseen. (Bournen, 2007, s. 271–272.) Lopuksi metallilankojen päät päätellään työn nurjalle puolelle. Lankojen päät vedetään ensin työn nurjalle puolelle käyttämällä neulaa, jossa on tarpeeksi iso neulansilmä. (Shaeffer, 1993, s. 204; Bournen, 2007, s. 271–272.)

Tutkimusaineiston puvuissa ja asusteissa ainakin kierteiset nyörit on kiinnitetty kankaaseen sidepistoin nyörin kierrettä mukaillen (kuva 111). Nyörien aloitukset ja päättelyt on piilotettu yleensä neuvokkaasti helmien alle (kuva 111) tai saumakohtaan itse puvussa (kuva 112), jolloin ne on voitu päätellä piiloon. Bournen (2007, s. 270) mukaan vahattu puuvilla- tai polyesteriompe-
lulanka sopii metallilankojen kiinnittämiseen taustakankaaseen. Myös tutkimusaineiston nyörien kiinnittämisessä on käytetty yksin- tai kaksinkertaista ompelulankaa.

Tekniseksi ohjeeksi nyörin käytöstä kirjonnassa *Omin käsin* -lehdessä (3/1959, s. 15) annetaan, että ”nyörinjuoksun on oltava yhtäjaksoisesti kiemurteleva” ja muistutukseksi, että nyöri ei taivu teräviksi kulmiksi. Nyörin kiinnitys taas tapahtuu ”kiepauttamalla” nyöriä silkkipaperimallin läpi harsittua merkkilankaa seuraten (kuva 113). Kiinnitys kankaaseen tehdään luotospistoin nyörin yli kiinni kankaaseen. Nyörin aloitus- ja päättelypää viimeistellään viemällä se parsinneulalla työn nurjalle puolelle. Nyörin päät kiinnitetään nurjalla puolella muutamien ommelpistoin. Vuodelta 1963 peräisin oleva *Omin käsin* -lehti taas kuvaa punos- ja soutachenauhan kiinnittämistä täsmälliseksi, mutta keveillä pistoilla kankaalle tapahtuvaksi työvaiheeksi (*Omin käsin* 3/1963, s. 15).



Kuva 111. Atelier Riitta Immosen iltapuvussa kirjoja Marjatta Siistonen on kiinnittänyt kierreteiset nyörit kankaaseen sidepistoin. Nyörien aloitukset ja päättelyt hän on piilottanut neuvokkaasti helmien alle. Kuva Kimmo Lindeman.



Kuva 112. Atelier Riitta Immosen kolmiokauluksessa nyörien päät on piilotettu saumakohtaan. Kuva Kimmo Lindeman.



Kuva 113. *Omin käsin* -lehden (3/1959, s.15) esimerkkikuva nyörin kiinnittämisestä luotospistoin kankaalle.



Kuva 114. Armi Kuuselan vuoden 1952 Miss Universum -puvun on käytetty soutache-nauhaa osana kirjontaa. Kuva Ritva Koskennurmi-Sivonen.

Ritva Koskennurmi-Sivosen (15.07.2015) mukaan 1950-luvulla oli tyypillistä käyttää soutache-nauhaa osana pukujen kirjontoja. Soutache-nauhan rakenne muistuttaa tiheään tehtyä kalanruotolettiä. Tutkimusaineistossa kyseistä nauhaa oli käytetty kolmiomaisessa irtokauluksessa (kuva 112). Samaa nauhaa on käytetty Pirkko Leinon kirjomassa ja Atelier Riitta Immosen vuonna 1952 valmistamassa Armi Kuuselan Miss Universum -puvun kirjonnassa (kuva 114). Sekundaariaineiston puvuissa tutkimusaineiston irtokauluksen kaltaista helmi- ja nyörikirjontaa yhdistävää kirjontaa on Atelier Riitta Immosen vuoden 1955 itsenäisyyspäivän vastaanotolle presidentinlinnaan valmistamassa Eeva -lehden (1/1956) kanteen päässeessä iltapuvussa (kuva 115). Taidokas näyte soutache-nauhan käytöstä on Givenchyn vuonna 1980 valmistetun jakun selkäosa, jossa soutache-nauha on asetettu pystyyn ja sen taipuisa ominaisuus on hyödynnetty upealla tavalla (kuva 116) (Jakobs, 1995, s. 25).



Kuva 115. Eeva-lehden (1/1956) kansilehden kuvassa on Atelier Riitta Immosen vuonna 1955 itsenäisyyspäivän vastaanotolle presidentinlinnaan valmistama iltapuku. Kuva Volker von Bonin.



Kuva 116. Givenchyn 1980 vuodelta peräisin olevan jakun selkäosassa soutache-nauhalla ja helmin on luotu upea köynnös- ja lehtiaiheinen kirjonta. Kuva Victor Skrebneski. (Jakobs, 1995, s. 25)

Tutkimusaineistosta noussut tekninen ratkaisu, kiertyvän efektin aikaansaamiseksi on yksittäin kiinnitettyjen siemenhelmien asettaminen viistosta edelliseen helmeen nähden (kuva 117). Tämä lisää kuvion kolmiulotteisuus vaikutelmaa ja antaa liikkeen tuntua. Salon Kaarlo Forsman on käyttänyt samaa tekniikkaa myös muissa puvuissaan (kuva 118).



Kuva 117. Salon Forsmanin iltapuvussa helmet on asetettu vierekkäin, viistosti toisiinsa nähden, kierteisen vaikutelman aikaansaamiseksi. Kuva Ritva Koskennurmi-Sivonen. Laita vain lähikuva soihosta, josta kulmikuus näkyy.

Vaikka tutkimusaineiston pukujen ja asusteiden koristelukeinona painottuu helmikirjonta tai yhdistetty helmi- ja nyörikirjonta, on muutamia sekundaariaineiston pukuja ja asusteita kirjottu myös muilla kirjontatekniikoilla. Kotimaisista salongeista Atelier Nina Bergmannin vuoden 1962 puvussa yhdistetty akryylilangoin toteutettua pisto- ja kultakirjontaa muovihelmiin (kuva 119). Kokonaisuudessa pääosassa ovat selkeästi pistoin luotu kirjonta. Akryylilankaa on kuvioissa muun muassa ommeltu tasaiseksi pinnaksi, jossa kiinnittävät sidepistot asettuvat lomittain päällekkäin olevien lankarivien väliin (kuva 120).



Kuva 118. Salon Kaarlo Forsman on asettanut kierteisen efektin aikaansaavat siemenhelmivanat niin, että niiden aikaansaama kuvio kaventaa vyötäröä. Kuva Satu Lahti.

Christian Diorin 1952 vuodelta peräisin olevassa tanssiaispuvussa apila-aiheinen koristelu on toteutettu onnistuneesti pistokirjonnalla (kuva 121) (Martin & Koda, 1996, ss. 86–87).



Kuvat 119. Atelier Nina Bergmannin mustasta villasta valmistettu polvipituinen juhlapuvun pään- ja käden-
tiet on koristeltu kulta- ja helmikirjonnalla. Kuva Reetta
Tervakangas. (Rovio, 2006.)



Kuva 120. Atelier Nina Bergmannin mustan
juhlapuvun kirjonnän kuvioalueet on luotu
kulta- ja pistokirjonnalla. Kuva Ritva Kosken-
nurmi-Sivonen.



Kuva 121. Christian Diorin valkoisen silkkior-
ganzapuvun herkkä kirjonta tulee oikeuksiinsa
liikkeessä, jolloin se luo mielikuvan tuulen
havinasta kukkakedolla. Kuva Karin L. Willis.
(Martin ym., 1996, ss. 86-87).

8.3.4 Virkkausapplikaatio

Tutkimusaineiston Neulottua-Stickat Ulla Berghin takin kirjonta on luotu virkkausapp-
likaatiolla. Kirjonnankuvion ääri viivoja varten on ensin virkattu silmukketjua, joka
on sitten asetettu haluttuun jakun kohtaan ja ommeltu kiinni ompelulangalla haluttuun
muotoon. Kirjontakuvion lehdissä on käytetty pylvässilmukoita, laakeamman, lehti-
mäisen lopputuloksen aikaansaamiseksi.

9 SOMMITTELU

Olen lähestynyt tutkimusaineiston sommittelua koskevaa tutkimuskysymystä koristeellisen sommittelun näkökulmasta. Couturepuvun koristelun kohteena on tietynmallinen puku ja koristelun kohta tässä puvussa. Kirjonnan pohjamateriaali on yleensä ennalta määrätty ja koristelun materiaali valitaan sopimaan yhteen pohjamateriaalin kanssa. Myös kirjonnan sommittelun liittyvä *Omin käsin* -lehden (3/1955, s. 14) artikkeli ”Kirjontaa juhlaan ja arkeen” korostaa, kuinka ratkaiseva vaikutus oikein valitulla puvun tyyliin ja materiaaliin sopivalla kirjonnalla on. Girard (1974, ss. 44–45) tähdentää, että koristeiden sommittelijan ja valmistajan tulee huomioida pohjakriteerit sommittelun taustalla. Vaatteen sommittelun päätavoite on korostaa käyttäjänsä viehättävyyttä niin, että huomio kiinnittyy käyttäjään eikä itse vaatteeseen (Davis, 1980, ss. 22, 25).

Puvun koristeiden tyylin ja värin tulisi olla sopusoinnussa kohteen ja sen käyttötarkoituksen kanssa. Sommittelijan tuleekin huomioida tilanne ja tarkoitus, jossa esinettä eli tässä yhteydessä pukua tai asustetta tullaan käyttämään. Koristelun tulisi olla mittasuhteiltaan pukuun ja sen malliin sopiva. Koristamisessa tulisi myös säilyä tietynlainen käytännöllisyys ja toimivuus. Tasapainoisen ja onnistuneen kokonaisuuden aikaansaamiseksi valitun tekniikan, materiaalin sekä värien tulisi olla sopusoinnussa sekä keskenään että puvun kanssa. (Girard, 1974, ss. 44–45.) Tutkimusaineiston puvut ja asusteet on tarkoitettu ilta- ja juhlaikäyttöön. Kevyillä ja kooltaan pienillä materiaaleilla on luotu koristelu ohuemmille pukukankaille, joissa myös puvun malli on ollut keveämpi (kuva 122). Tiiviimmille pukukankaille ja niin sanotusti



Kuva 122. Lyhythelmäisen ja hihattomaan puvun kirjonta on vähäeleisen kaunis. Kuva Kimmo Lindeman.



Kuva 123. Atelier Riitta Immosen jäänvihreä pitkä iltapuku on valmistettu paksusta ja tiiviistä silkigabardiinista. Koristelussa on käytetty kankaasta valmistettuja kangasmoduleja, jotka on erikseen ommeltu pukuun ja helmikirjonta on valmistettu niiden päälle. Kuva Kimmo Lindeman.

runsaampaa puvun mallia on voitu koristella kookkaammilla kirjontamateriaaleilla (kuva 123).

Sommittelun osalta *Omin käsin* -lehti (4/1946, s. 13) ohjaa, että ennen kirjontatyön aloittamista tulee päättää puvun koristelukohtat ja koristelumalli. Helmiä ja paljetteja voidaan joko sirotella yksittäin määrätyn välimatkan päähän toisistaan, niitä voidaan ryhmitellä, täyttää pintoja tai muodostaa nauhakuvioita. Koristelun runsaudessa ohjataan pitämään mielessä se tilaisuus, jossa kirjottua pukua aiotaan käyttää.

Tutkimusaineiston puvuissa ja asusteissa sommittelusta tekemäni havainnot liittyvät koristelun paikkaan, aiheeseen, muotoon, kuvioon sekä niiden vaikutuksiin kokonaisuudessa. Lisäksi olen arvioinut aiemmin esittelemieni sommitteluun liittyvien elementtien ja periaatteiden esiintymistä ja käyttöä tutkimusaineiston koristeellisessa sommittelussa.

9.1 Kirjonnan paikka puvuissa ja asusteissa

Koskennurmi-Sivosen (1998, s. 223) mukaan kotimaisten ateljeevaatteiden kirjonnat rajoittuivat yleensä tiettyihin puvun osiin eivätkä peittäneet koskaan koko vaatetta. Tutkimus- ja sekundaariaineiston perusteella tällaisia osia olivat puvun pääntien alue, hihat, hihan- ja lahkeensuut, olkaimet, pukujen yläosat, helmat, taskut, puvun ylä- ja alaosanleikkaus, napit sekä asusteet. Lahden (2010, s. 114.) tutkielman pukuaineistossa Salon Kaarlo Forsmanin pukujen helmikirjonnat peittivät puvun yläosia ja ulottuivat puvun pituudelta olalta helmaan asti. Lisäksi helmikirjontaa esiintyi Forsmanin tuotannossa myös perinteisemmissä paikoissa, kuten vyötärökaitaleella ja reunoissa.

Davisin (1980, s. 178.) mukaan kuvio suurentaa ja korostaa sitä vartalon kohtaa, johon se on puvussa sijoitettu. Muuten yksinkertaisessa puvussa tai asusteessa kirjonta kiin-

nittää katsojan huomion. Tämä liittyy painotukseen sommittelun periaatteena. Painotus ohjaa katseen suuntaansa. Suunnittelijan on tiedettävä, mihin kohtaa pukua ja henkilön vartaloa hän haluaa katseen johdattaa, jotta puku korostaa käyttäjänsä parhaita puolia. Pään- ja kaulanalue ovat yleensä turvallisia keskipisteitä, koska ihmisen kasvot ovat asia, joista henkilö tunnistetaan. Päänalueen kaunistamiseen yleensä myös panostetaan eniten: hiukset kammataan ja kasvot meikataan. (Davis, 1980, s. 226). Gatton, Porterin ja Selleckin (1978, s. 186) mukaan vaatteiden reunan, esimerkiksi pääntien tai hihansuun, kehystäminen voimistaa tätä muotoa ja korostaa sitä. Nauhat ja reunustukset painottavat muotojen reunoja tai rajaavat tietyn osan muita tärkeämmäksi. Puvun rakenteellinen viiva antaa jo sinällään kuviolle peruslinjan, jota seurata.

Taulukko 8. Tutkimusaineiston pukujen ja asusteiden kirjonnat paikan mukaan.

Kirjonnan paikka puvussa tai asusteessa	Puvun tai asusteen määrä
pääntie	7
pääntie ja helma	1
pääntie ja hihansuu	1
erityisesti pääntie, vyötäro, hihansuu sekä koko jakun alue	1
hihat	1
pitkän iltapuvun etupuoli ja takapuolen yläosa	1
puvun yläosa	3
puvun ylä- ja alaosan leikkaus	1
lahkeensuut	1
kenkien etuosa	2
iltalaukun etuosa	4
iltalaukun yläreuna	1
harjoituskaitale	1
YHTEENSÄ	25

Tutkimusaineiston puvuissa ja asusteissa yleisin paikka kirjonnalle oli juuri pääntie (taulukko 8). Pelkkä pääntien alue oli kirjottu seitsemässä puvussa (kuvat 124 ja 125).



Kuva 124. Atelier Riitta Immosen mustaan jakkuun on valmistettu kirjottu irtopystykaulus sekä irtohihansuut. Kuva Kimmo Lindeman.



Kuva 125. Tuntemattoman valmistajan vihertävässä juhlapuvussa kirjonta kiertää avaraa pääntietä. Kuva Kimmo Lindeman.

Lisäksi kolmessa puvussa pääntien alueen lisäksi oli kirjottu jokin muu puvun kohta. Atelier Riitta Immosen bolerojakussa kirjontaa oli pystykaulusmallisen pääntien lisäksi hihansuissa ja vyötärölle ulottuvassa helmassa. Davis (1980, s. 51) ohjeistaa, että puvun rakenteellisia linjoja seuraava kuvio on varmemmin puvun kanssa yhteensopiva. Vaatteen koristeellisten linjojen tulisikin aina noudattaa rakenteellisten linjojen muotokieltä, olivatpa koristeelliset muodot sitten tehty pitsireunuksin, nauhoin tai kirjomalla.

Davisin ohje pätee kotimaisiin salonkipukuihin kirjontoineen. Tutkimusaineistossa kirjontoja oli sijoitettuna myös hihan- ja lahkeensuihin sekä puvun ylä- ja alaosan leikkauslinjalle, jolloin ne noudattivat puvun rakenteellista linjoja. Kirjontaa oli runsaimmin yleensä puvun tai asusteen etuosassa, jossa kirjonta loogisesti oli näkyvimmillä paikalla. Toisaalta paikka oli asusteen käytön kannalta yleensä myös käytännöllisin. Niukempaa kirjontaa oli voitu tehdä asusteen ulkoreunoja tai muita linjoja myötäillen. Osassa pukuja kirjontakuvio yksinkertaistui puvun takaosassa. Näin ei kuitenkaan aina ollut.

Kirjonnoissa hyödynnetyt pukujen rakenteelliset linjat olivat yleensä vaakasuuntaisia linjoja (kuvat 126 ja 127). Eri suuntiin kulkevat viivat ja linjat antavat omanlaisensa vaikutelman. Pystyviivat luovat ryhtiä ja korkeusvaikutelman, kun taas vaakasuuntaiset viivat viestittävät tyyneyttä ja rauhaa. (Davis, 1980, s. 43; Whyte, 1974, s. 94.) Tällainen kuvioinnin linja on turvallinen valinta, jolloin kuviointi on sopusoinnussa puvun ääri-vojen kanssa eikä tule ongelmaksi myöskään muoto- ja leikkauslinjojen suhteen. Kahdessa puvussa (kuva 128) ja kahdessa jakussa (kuva 129) kirjonta peittää koko yläosan tai asun. Nämä kirjonnat erottuivat muista aineiston puvuista näyttävyydellään.



Kuva 126. Atelier Riitta Immosen iltapuvussa kirjonta on asetettu vaakasuuntaiseen vyötärön leikkauslinjaan. Kuva Kimmo Lindeman.



Kuva 127. Sekundaariaineiston Atelier Solveig Savolan jakkupuvun kirjonnat noudattavat puvun rakenteellisia linjoja. Kuva Hannu Koskennurmi-Sivonen.



Kuva 129. Ulla Berghin mohairneulejakussa virkkausapplikaatio peittää takin koko yläosan. Kuva Ritva Koskennurmi-Sivonen.



Kuva 128. Solveig Savolan Salon Ståhlbergilla kirjomassa iltapuvussa kirjonta peittää iltapuvun yläosan. Kuva Ritva Koskennurmi-Sivonen.

Tutkimusaineiston kirjonnat eivät yleensä peitä pukujen ja asusteiden muotolaskoksia tai muita leikkauslinjoja kuin puvun ääriviivoja. Usein kirjonnat päättyvät esimerkiksi puvun takakeski-viivalla olevaan kiinnitysmekanismiin jatkuen sen jälkeen. Kirjonnoilla ei selvästi ole edes pyritty peittämään tai korostamaan tätä pistettä. Atelier Solveig Savolan sininsessä iltapuvussa vetoketju päättyy noin kymmenen senttimetriä kirjonnin alapuolelle, jolloin kirjonta voi jatkua keskitakasauman yli ilman katkoa (kuva 130). Lisäksi Taidekutomo Ulla Berghin neulejakussa on asetettu yksi virkkausapplikaation kukkamotiivi keskitakaviivalle, jolloin se peittää osan takasaumasta.



Kuva 130. Atelier Solveig Savolan iltapuvun takasaumassa sijaitseva vetoketju loppuu noin 10 cm pääntien alapuolelle, jolloin se ei vaikuta kirjonnin toteuttamiseen. Kuva Hannu Sivonen.

Madeleine Vionnet käytti helmikirjontaa korostamaan puvunmallin rakenteellisia linjoja. Vionnetin pukujen kirjontojen motiivit seurasivat puvun muotoja painottaen leikkauslinjoja (kuva 131). Vionnetin puvuissa kirjonnalla saattoi olla myös siihen tapaan rakenteellinen rooli, että kirjonnin paino vaikutti pääntien avaruuteen kankaan raskaan laskeutuvuuden kautta. (Egler, 2012, s. 122.) Lahden (2010, s. 118) mukaan Salon Kaarlo Forsmanin puvuissa helmikirjonnat olivat puvun muotoilussa tärkeässä osassa, jolloin ne joko korostivat tai pääosin peittivät pukujen leikkauslinjoja. Lahti käyttää ilmaisua puvun olemisesta



Kuva 131. Madeleine Vionnetin vaaleanpunaisesta silkki-sifonkista vuonna 1931 valmistettu puku on koristeltu kiilamaisilla metallikirjonnoilla. Kuva Patrick Gries. (Golbin, 2009, s. 179.)

”veistetty kantajansa päälle”, jolloin leikkauslinjoja peittävät kirjonnat loivat illuusion siitä, että ne osaltaan saivat aikaan puvun muodon (kuva 132). Tämä on teknisesti toteutettu sijoittamalla kirjonnat joko leikkauksia myötäilevästi tai käyttämällä leikkausta osana kirjontapintaa.

Haute couture -pukujen kirjontoihin verrattuna niin tutkimusaineiston pukujen ja asusteiden kuin myös sekundaariaineiston kirjonnat olivat hyvin maltillisia ja peittivät yleensä vain tiettyjä osia puvusta. Runsaimmillaan kirjonnat oli sijoitettu peittämään puvun yläosan alueen. Jos kirjontaa oli puvun pituussuunnassa



laajemmalla alueella, se ei peittänyt pukua kokonaan, vaan asettui selkeästi puvun sivuille tai jommalle kummalle puolelle puvun keskietu- tai keskitakaviivaa (kuva

133). Tämä liittyyne osaltaan suomalaiseen vaatimattomuuteen. Muotisuunnittelija Kaarlo Forsman otti kantaa kotimaisen muodin suuntaan vuonna 1948. Forsmanin mielestä muodin uudet tuulet tuli suhteuttaa ja soveltaa Suomen oloja vastaaviksi ja käytännöllisiksi. Suomalaisella naisella ei Forsmanin mielestä ollut aikaa toimia muotinukkena, vaan heiltä vaadittiin työtä ja ponnisteluja. Muoti tuli suhteuttaa ajan henkeen ja karsia siitä

Kuva 133. Salon Kaarlo Forsmanin vuodelta 1966 peräisin olevassa pitkässä luonnonsilkkikrepistä valmistetussa iltapuvussa olkaimesta miltei helmaan asti ulottuva helmikirjonta on sijoitettu puvun sivuihin. (Eeva 5/1967, s. 24.)



Kuva 132. Salon Kaarlo Forsmanin vaaleassa iltapuvussa on kirjottu kultahelmiä kultanhoitoiselle silkille. Kirjontamotiivit on asetettu puvun leikkauslinjojen väleihin. Kokonaisuus antaa arvokkaan ja vyötäröä hoikentavan vaikutelman. (Kopisto, 1997, s. 115.)

kaikki ylimääräinen pois. Forsman käyttää ilmaisua ”uuden muodin keskiarvo”, joka olisi suomalaiselle naiselle sopivampi. (Viuhka 2/1948.) Kotimaisista salongeista Salon Kaarlo Forsman kuitenkin erottui pukujensa koristelun näyttävyydellä, joissa kauneus ajoi usein käytännöllisyyden edelle.



Kuva 134. Diorin kukanmallisin paljetein koristellussa luomuksessa, kirjonta peittää koko puvun. Kuva Ritva Koskennurmi-Sivonen.

Vaikka Salon Kaarlo Forsmanin pukujen kirjonnat erottuvat kirjontojensa näyttävyydellä muiden kotimaisten salonkien tuotannosta, ovat saman ajan haute couture -luomukset paljon suurel-
lisempia. Haute couture -pukujen kirjonnat peittävät usein kokonaisia pukuja (kuva 134). Sijoittuessaan vain osaan pukua ovat kirjonnat jo tutkimusaineiston pukujen valmistusvuosikymmeniä edeltävänä aikana taidokkaammin valmistettuja sekä esittävämpiä ja mielikuvituksellisempia kirjontojen aiheiltaan (kuvat 135 ja 136).



Kuva 135. Lanvinin kirjottu iltapuku vuodelta 1925. Puvun vasemmalta olalta alas vyötärölle levittyvän kirjonnin aiheena on riikin-kukko. (Saillard & Zazzo, 2012, s. 133.)



Kuva 136. Madeleine Vionnetin 1927 vuonna valmistettuun iltapukuun on nerokkaasti luotu strassein ja terässiemenhelmin lantiolta leviävät hämähäkinseitti-kirjonnat. Kirjontojen alle peittyy puvun sivulta levenevät helmaosat. (Golbin, 2009, s. 149.)

Kirjontojen sijoittelu ja laajuus couturepuvussa ja -asusteissa liittyvät sommittelun tasapainon sekä mittakaavan ja -suhteen periaatteisiin. Davisin (1980, ss. 244–245) esittää, että hyvin mittakaavaan sommitellussa kokonaisuudessa pukuun lisätyt koristeet, kaulukset, taskut, vyöt ja muut pienet osat vaikuttavat kuuluvan puvun pääosiin. Tällöin ne eivät ole liian isoja vaikuttaakseen kömpelöiltä, mutta eivät myöskään liian pieniä vaikuttaakseen epäröivästi jälkikäteen lisätyiltä. Kohtalainen puvun koristelu soveltuu monenkokoisille vartaloille. Puvun kuvioaiheen tulisikin Davisin (1980, s. 246) mukaan olla mittakaavaltaan sen kokoinen, että sen voi kokonaisuudessaan erottaa katsoessaan pukua yhdestä suunnasta.

Kaikki pukuun lisätyt koristeet vaikuttavat puvun mittasuhteisiin. Katsoja vertailee koristeita ja puvun rakenteellisia ominaisuuksia kokonaisuudessa toisiinsa tietoisesti erottamatta niitä toisistaan. (Davis, 1980, s. 242.) Suhteellisuus ei Davisin (1980, s. 231) mukaan liitykään vain puvun osien ja asioiden kokoihin vaan määrien, kokojen, välimatkojen, asteiden ja osien suhteiden vertailemiseen toisiinsa ja toisaalta kokonaisuuteen. Suhteellisuuden periaatteessa jokin on aina suhteessa johonkin toiseen.

Kun pisto- tai helmikirjontaa käsittävä haute couture -malliston puku valmistetaan asiakkaalle mittojen mukaan, myös koristelumalliskaalataan sopimaan tekeillä olevan puvun mittasuhteisiin (Shaeffer, 1993, s. 10). Tällöin voidaan välttää koristelun ylikorostuminen pienikokoisessa puvussa ja toisaalta koristelun hukkuminen suurikokoiseen pukuun. Sama pätee kirjonnän koon skaalamiseen puvun eri kohdissa. Puvun muhkeassa helmassa sama kuvio voi toistua laajempaan, kun taas puvun kapealle vyötärölle soveltuu parhaiten sama kuvio pienemmäksi skaalattuna (kuva 137).



Kuva 137. Diorin suunnittelemassa ja Rébén kirjomassa vuoden 1955 iltapuvussa on leikitelty kirjontamotiivin koon vaihtelulla, joka luo vaikutelman todellisuuttakin kapeammasta vyötäröstä. (Giroud, 1987, s. 230).



Kuva 138. Atelier Riitta Immosen näyttävän iltapuvun kirjonnassa kirjonnin teho perustuu kuvion toistamiseen ja rytmiin. Kuva Kimmo Lindeman.

Tutkimusaineiston puvuissa ja asusteissa kirjontojen koot ovat maltillisia. Kun kirjonta peittää laajemman alan tai kiertää koko puvun tai asusteen, on kirjonnin yksittäisen motiivin eli kuvion kokoa ei ole kasvatettu liian suureksi (kuva 138). Tällöin kuvion teho liittyy sen toistamiseen, vuorotteluun ja rytmiin eikä yleisilme nouse liian koreaksi. Myös *Omin käsin* -lehdessä (3/1964) olevan koristeveyöstä otetun kuvan alla neuvotaan leveämpää somistusta halutessaan toistamaan koristeaihe sen suurentamisen sijaan.

Mittakaavan periaate on voimakas ja sen avulla saadaan aikaan koon ja tilan illuusioita. Davisin (1980, s. 244–245) esimerkissä kookkaalla henkilöllä pienet kuviot korostavat kokoa kontrastin vuoksi, kun taas pienikokoisella pienentävät entisestään toiston vuoksi. Vastaavasti suuret kuviot peittävät pienikokoisen henkilön alleen, kun taas kookas henkilö vaikuttaa vielä kookkaammalta toiston vuoksi.

Tutkimusaineiston puvuissa ja asusteissa kirjonnat ovat yleisesti mittakaavassa kulloisenkin puvun ja asusteen kokoon. Ainut mittakaavan puolesta erottuva puku on Atelier Riitta Immosen lyhythihainen tummansininen iltapuku, jossa pienet hihat on kirjottu näyttävästi (kuva 139). Kyse on kuitenkin enemmän mallin suunnittelusta kuin itse kirjonnasta. Puvun hihat ja päntien koko vaikuttavat pieniltä, suhteessa puvun muuhun kokoon sekä kirjonnin loisteliaisuuteen. Puvun leikkaus



Kuva 139. Atelier Riitta Immosen tummansininen 1960-luvulla valmistettu iltapuku, jonka pienet hihat on kirjottu hopeanhohtoisesti. Kuva Kimmo Lindeman, 2014.



Kuva 140. Schiaparellin vuonna 1938 sirkuskoelmaan suunnittelemassa pitkässä iltapuvussa on porrastetut hihat. Hihojen suunnittelun lähtökohta ovat olleet klovnien asut. Kirjonnan materiaaleina on hopealankaa, sinisiä timantteja ja helmiä. (Blum, 2003, s. 176.)

on yksinkertainen ja väri tummansinisenä hyvin maltillinen. Jo pelkkä avarampi pääntie ilman kirjontaa voisi palauttaa puvun mittakaavan suhteelliseksi ja tehdä kokonaisuudesta ehyemmän. Samantyyppinen puvun hihojen kirjonta on Schiaparellin suunnittelemassa pitkässä iltapuvussa. Schiaparellin iltapuvussa osien mittakaava soveltuu liioitelluista hihoista huolimatta paremmin yhteen. Tähän vaikuttava tekijä voi myös olla muuten yksinkertaisen puvun liioiteltujen hihojen lisäksi niiden muusta puvun kankaasta poikkeava väri (kuva 140).

9.2 Kirjontojen aiheet

Seppälä, Bovellan ja Mikkilä (1979, s. 16) yhdistävät termin ornamentti perinteisiin kansanomaisiin käsitöihin. Tämänkaltaisia ornamentteja voi löytyä esimerkiksi kudoista nauhoista tai kirjotuista neuleista. Ornamentit muodostuvat yleensä tyylieltyistä kasvi- tai eläinaiheista, mutta ne voivat olla myös puhtaasti geometrisiä. Tutkimusaineiston kirjontojen aiheet noudattavat Seppälän jakoa perinteisten ornamenttien aiheista. Davisin (1980, s. 181) mukaan kuviot ovat linjojen, tilan ja muotojen yhdistelmiä, jotka yleensä sisältävät värejä. Tutkimusaineiston pukujen ja asusteiden kirjontojen kuvioaiheet ovat geometrisia, kukka- ja kasviaiheita tai näiden yhdistelmiä (taulukko 9).

Taulukko 9. Tutkimusaineiston pukujen ja asusteiden kirjontojen kuvioiden aiheet.

Kuvioaihe	Lukumäärä
geometrinen kuvio	10
geometrinen kuvio ja kukka-aihe	3
kukka-aihe	2
kukka- ja lehtiaihe	7
kasviaihe	3
YHTEENSÄ	25

9.2.1 Geometriset kuviot

Davisin (1980, s. 168) mukaan abstraktit geometriset kuviot ovat turvallisia kuvioinnin aiheita, koska ne eivät viittaa mihinkään tilaisuuteen tai esineeseen. Esimerkiksi raidat, ruudutukset ja pilkut ovat kaikki sommittelijan mielikuvituksen geometrisiä tulkintoja. Ympyrä on geometrisista motiiveista yksinkertaisin, jonka esteettisyys perustuu sen ääri-viivan täydelliseen täyteläisyyteen. Huomio kiinnittyy helposti ympyrän sisältöön ja sen keskipisteeseen. (Girard 1974, s. 73.) Neliö on kaksiulotteinen, suljettu motiivi, jolloin sen sisään voidaan myös suunnitella kuvioita. Geometrisiä motiiveja voidaan asetella lukemattomilla tavoilla toisiinsa nähden, kuten vaaka- tai pystysuoraan, nauhamaisesti, portaittain, säteittäin, ruudukkomaisesti ja niin edelleen. (Gatto ym. 1978, s. 182.)

Tutkimusaineiston puvuista ja asusteista kymmenessä oli käytetty geometristä kuvio-aihetta ja kolmesa yhdistetty geometrinen kuviointi kukka-aiheeseen (taulukko 9). Olen luokitellut geometrisiksi kuvioaiheiksi tutkimusaineiston kaikki sellaiset kuvioaiheet ja muodot, jotka eivät esitä mitään ja joiden osa jokin perusmuoto kuten suora viiva, ympyrä, neliö tai muu geometrinen kuvio on. Tutkimusaineiston puvuissa ja asusteissa on geometrisista kuvioista käytetty neliöitä (kuva 141), ympyröitä (kuva 142), ruudukkoja (kuva 143), kolmiomaisia muotoja ja suunnikkaita (kuva 144). Tutkimusaineiston puvuissa ja asusteissa käytetyistä geometrisista aiheista ympyrät ovat yleensä koristenauhoissa valmiina olevia muotoja, kun neliömuotoja on luotu helmin kirjomalla. Kolmessa puvussa kirjonnalla on luotu enemmin pinta, mutta kirjottu alue muodostaa määrä-

levyisen kaitaleen, jonka ulkoreuna on suora. Suhteellisen yksinkertaiset geometriset aiheet ja muodot tutkimusaineiston pukujen ja asusteiden kirjonnoissa antavat huomiota kirjonnoissa käytetyille materiaaleille. Kun kuvio itsessään ei vaadi katsojalta suurta panostusta, jää hänelle aikaa tutkia kirjonnin muita puolia, kuten materiaalia.



Kuva 141. Atelier Riitta Immosen boileromaisen jakun kauluksessa, hihansuissa ja helmassa toistuvat erilaiset neliömuodot. Kuva Ritva Koskennurmi-Sivonen.



Kuva 142. Atelier Riitta Immosen valmistaman iltalaukun koristenauhojen ympyräkuviot luovat pohjan helmikirjonnoille. Kuva Kimmo Lindeman.



Kuva 143. Atelier Riitta Immosen mikroskortsien lahkeensuut on koristettu vinoruudukolla. Kuva Kimmo Lindeman.

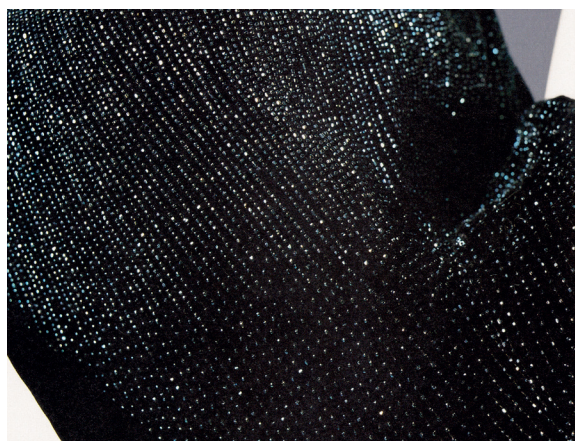
Tekniikan innovaatiot kuten automobiili ja lentokone loivat osaltaan pohjaa muodin modernismille 1900-luvun alussa. Geometriset, kubismin ja futurismin innoittamat kuviot, kuten suorat viivat, kartiot, siksak-kuviot, viistot kuviot, ympyrät ja kolmiot soveltuivat erinomaisesti muuten suoriin leninkeihin 1920-luvulla. (Mulvey, 2008, s. 21.) Myöhemmin couturekirjonnoissa sekä haute couture -kirjonnoissa geometrisia muotoja on käytetty esimerkiksi pintana ja niillä on täytetty kokonaisia pukuja (kuvat 145, 146, 147 ja 148).



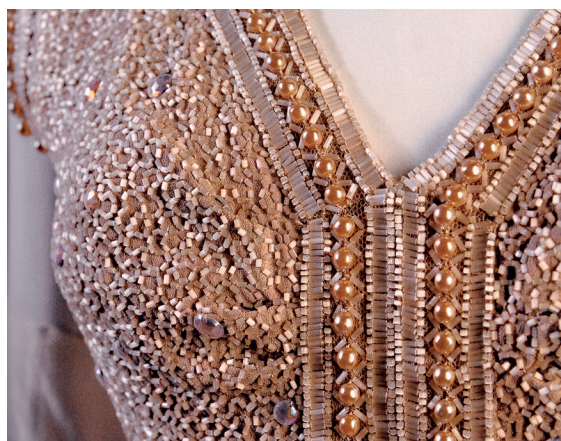
Kuva 144. Atelier Riitta Immosen iltapukua koristavat näyttävät helmikirjotut suunnikkaat. Kuva Kimmo Lindeman.



Kuvat 145. ja 146. Norman Hartnellin 1950-luvulta peräisin olevassa iltapuvussa suorakaiteen muotoiset putki-, siemen- ja helmiäishelmin kirjoitetut kaistaleet noudattavat puvun pystysuuntaisia rakenteellisia linjoja. Muissa puvun osissa kirjonnalla on luotu pintaa. Samansävyinen puvun kangas ja kirjontamateriaalit tekevät kokonaisuudesta tyylikkään, mutta ei liian koreaa runsaasta helmikirjonnasta huolimatta. Kuva Irving Solero. (Palmer, 2001, s. 100–101.)



Kuvat 147. ja 148. Christian Diorin ”Nocturne” puvun loisto perustuu mustilla, valoa taittavilla, siemenhelmillä luotuihin suoriin helmiriveihin. Helmiä on helman suuntaan mentäessä kirjottu harvemmin, jolloin puvun väri tummenee helmaan päin mentäessä. Vaikka puvun malli on jopa hiukan arkinen, antaa kirjonta sille sopivan kontrastin, jolloin lopputulos on hienostunut ja upea. Kuva Irving Solero. (Palmer, 2001, s. 258–259.)



9.2.2 Luonnonaiheet

Tutkimusaineiston 12 puvussa ja asusteessa oli käytetty luonnonaihetta ja kolmessa oli yhdistetty geometrinen aihe kukka-aiheeseen (Taulukko 9.). Olen jakanut tutkimusaineiston kirjontojen kuvioissa käytetyt luontoon liittyvät aiheet vielä pienempiin ryhmiin: kukka-aihe, kukka- ja lehtiaihe sekä kasviaihe. Luonnossa on paljon erilaisia kuvioita, ja luonnonkuvioita kopioidaankin usein ihmisen tekemissä teoksissa (Gatto ym. 1978, ss. 180–181). Davis (1980, s. 165) nimeää pukujen sommittelussa kukat luonnosta peräisin olevien kuvioden suosikkilähteeksi. Kukkien kokojen ja mittasuhteiden muunnelmia ovat loputtomia. Psykologisesti kukat ovat miellyttävä asia, ja ne harvoin aiheuttavat miellelyhtymiä, jotka kiinnittäisivät pukujen kuviointiaiheena huomion itseensä enemmän kuin puvun kantajaan.



Kuva 149. Ulla Berghin mohair-neulejakun kirjonta-aiheena on kukka- ja lehtikuvio. Kuva Ritva Koskennurmi-Sivonen.



Kuva 150. ja Kuva 151. Tunte-mattoman valmistajan vaaleanvihreässä juhlapuvussa kirjonnalla on tyylitelty kukkakuvio. Kuvio toistuu puvun takaosassa yksinkertaistettuna versiona. Kuva Kimmo Lindeman.



Kuva 152. Salon Ståhlbergin ilta-puvun kanssa yhteen sopivaksi valmistettu iltalaukku on koristettu kukkaköynnöksellä. Kuva Hannu Sivonen.

Tutkimusaineistossa 12 puvussa ja asusteessa kirjonnalla on jollakin tapaa ollut kukka. Kukka-aiheesta neljä on selkeitä kukkakuvioita (kuva 149) ja loput kahdeksan niin sanottuja tyyliteltyjä kukkakuvioita (kuva 150 ja kuva 151). Tyylitellyissä kukkakuvioissa yhdistävä tekijä on kirjonnalla paikka puvussa tai asusteessa. Nämä on aina sijoi-



Kuva 153. Atelier Solveig Savolan sinisessä juhlapuvussa kirjonnalla aiheena on trooppinen kukka. Kuva Hannu Sivonen.

tettu puvun rakenteellista viivaa seuraamaan. Tällöin kuviot ovat kyllä tunnistettavissa yleensä kukiksi, mutta kukat esiintyvät kuviossa aina samanmuotoisina ja toistuvat tietyssä rytmissä. Kukka-aiheet on aseteltu vapaammin ja peittävät jopa kokonaisia puvun osia. Kukka-aiheisissa kirjonnoissa on niin sanottujen peruskukkien, joissa on pyöreähköt, erilliset terälehdet (kuva 152), lisäksi käytetty aiheena trooppisia sekä muita ei niin perinteisen mallisia kukkia (kuva 153). Sekundaariaineiston perusteella kukat ovat laajemminkin suosiossa couturepukujen kirjonnoissa eri vuosikymmenillä. Kukkakuviot ovat perinteinen valinta myös haute couture -puvun koristelun aiheena. Se on samalla näyttävä, kaunis ja hienostunut (kuvat 154 ja 155).



Kuva 154. Diorin vuoden 1952 kukka-aiheisessa Balmyre-puvun kirjonnassa on yhdistetty pisto-, helmi- ja nyörikirjontaa ja käytetty monenlaisia helmiä, paljetteja, lankoja ja nyörejä. (Ernoultd-Gandouet, 1997, s. 23.)



Kuva 155. Diorin puvun kukka-aiheinen Balmyre-puvun kirjonta leviää yläosasta miltei helmaan. (Saillard & Zazzo, 2012, s. 235.)

Tutkimusaineiston pukujen ja asusteiden kirjonnoissa esiintyneet muut kasvi- ja lehti-aiheet ovat osa esittävämpiä ja osa tyylielämpiä. Esimerkiksi Atelier Riitta Immosen kolmiomaisessa irtokauluksessa on luotu helmi- ja nyörikirjonnalla yhdistelmällä tyylielä

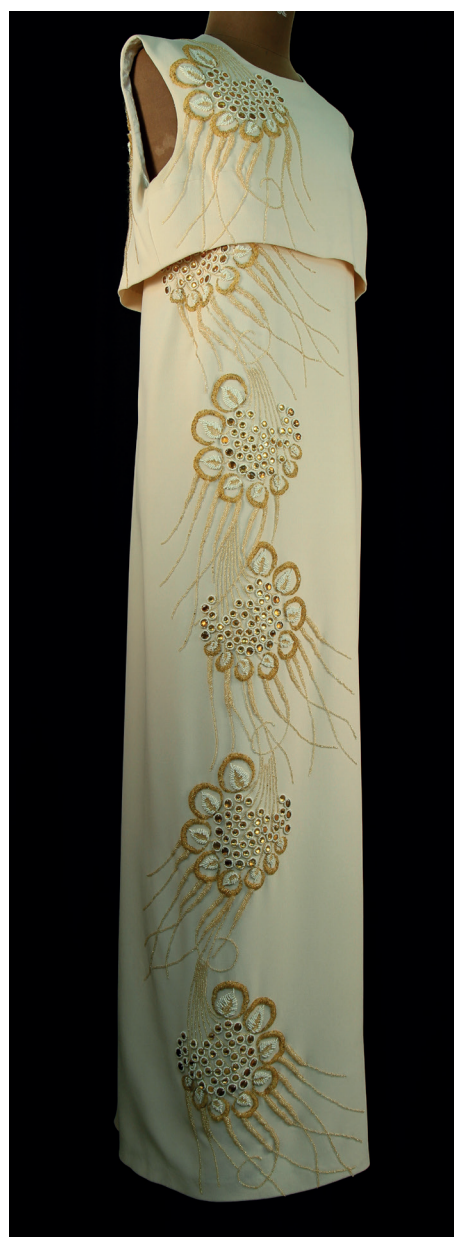
puu- ja pensasaiheinen kuvio (kuva 156). Lehtiaiheinen, jopa paisley-kuviomainen näyttävä kirjonta, koristaa Atelier Riitta Immosen violetin pitkän iltapuvun pääntien ja olan vasenta puolta (kuva 157). Tämä on ainut Atelier Riitta Immosen kirjonta, jossa kuvion voima ei perustu toistoon ja tiettyyn rytmiin, vaan yksittäisten kuvioden ryhmään. Erityisen näyttävä kasviaiheinen, puvun oikeanpuolen pituussuunnan kattava, helmi-kirjonta on Salon Kaarlo Forsmanin vaaleanbeigessä pitkässä iltapuvussa (kuva 158). Forsmanin puvun kirjontojen keskusta viittaa kukkaan tai marjarykelmään, kun taas hennot vanat huojuvaan heinään. Kirjonta voi tuoda mieleen myös riikinkukon sulan.



Kuva 156. Atelier Riitta Immosen 1950-luvulta peräisin olevassa irtokauluksessa on puu- tai pensasaiheinen kirjonta. Kuva Sanna Lindeman.



Kuva 157. Atelier Riitta Immosen iltapuvussa on kukka- ja lehtiaiheinen, jopa paisleykuviomainen kirjonta. Kuva Kimmo Lindeman.



Kuva 158. Salon Forsmanin kasviaiheinen kirjonta ulottuu koko pituussuunnan. Kuva Ritva Koskennurmi-Sivonen.

9.3 Kirjontojen kuviot

Puvun koristelussa valitusta aiheesta tai aiheista muodostetaan kuvioita. Kuvio ei oikeastaan ole sommittelun elementti eikä periaate, vaan se on elementtien summa, jota hallinnoidaan periaatteiden avulla. Gattoon ym. (1978, ss. 180–181) mukaan kuvio syntyy yleensä tarkan työn ja kokeilujen tuloksena. Tällöin kuviossa on tietty jatkuva rytmi tai liike. Kuvioita voi syntyä myös satunnaisesti, jolloin niistä puuttuu säännönmukaisuus. Tällöin ne ovat epäsymmetrisiä ja epäyhtenäisiä. Jokaisessa kuviossa on yleensä peruselementti, niin sanottu moduuli tai motiivi, joka toistuu. Motiivi voi olla yksinkertainen geometrinen kuvio tai moniulotteinen. (Gatto ym. 1978, s. 182; Seppälä, Bovellan & Mikkilä. 1979, s. 14.)



Kuva 159. Balenciagan vuodelta 1960 olevan iltapuvun yläosa hohtaa runsaan kirjailun ansiosta. (Saillard & Zazzo, 2012, s. 268.)

Erikokoiset kuviot täydentävät toisiaan. Yleensä isommat kuviot saavat pääroolin. Pienemmät kuviot tukevat kokonaisuutta ja tekevät osaltaan siitä mielenkiintoisen kutsuamalla tutkimaan tarkemmin. (Davis, 1980, s. 172.) Davisin (1980, s. 173) mielestä kuvion yksityiskohtien määrä kertoo puvun käyttötilanteesta. Juhlapuku voi sisältää enemmän yksityiskohtia, mutta vain maltillista liikettä. Arkipuvussa voi olla runsastakin liikettä, mutta vähemmän yksityiskohtia. Haute couture -luomuksiin luodut kirjonnat sisältävät yleensä runsaasti yksityiskohtia (kuva 159).

Tutkimusaineiston puvuissa ja asusteissa yleensä iso kuvio on asetettu keskelle motiivia ja pienemmät kuviot ympäröivät sitä. Kuviossa, jossa toistuvat samat elementit, vaihtelevuutta on luotu muuntelemalla pieniä kuvioita (kuva 160). Tämä on usein tehty kuitenkin hienovaraisesti niin, että koko kuvion yhtenäisyys ei kärsi, vaan pienet muutokset tekevät kuvioista mielenkiintoisen ja kutsuvat

tutkimaan tarkemmin. Davisin (1980, ss. 261–262) mukaan yhtenäisessä asukokonaisuudessa kaikki osat kuuluvat toisiinsa ja tarvitsevat toisiaan ehyen lopputuloksen aikaansaamiseksi. Tämänkaltaisen kokonaisuus ei herätä huomiota itsessään, vaan imartelee käyttäjänsä parhaita puolia.



Kuva 160. Atelier Solveig Savolan irtonaisessa puvun osassa suuret keskuskuviot pysyvät samana ja vaihtelevuutta on luotu kirjomalla keskuskuvioiden välit kirjontakuvioita ja -materiaaleja vaihdellen. Kuva Sanna Lindeman.

Gatto ym. (1978, ss. 133–134) ohjeistavat, että yhtenäisyys saadaan aikaan esimerkiksi valitsemalla jokin johtava aihe tai elementti kokonaisuuteen. Toisaalta tiettyjen elementtien, kuten värin tai kuvion, toistaminen luo yhtenäisen vaikutelman. Toiston riskinä on yksitoikkoisuus, mutta tätä voidaan ehkäistä vaihtelemalla esimerkiksi saman kuvion värejä tai kokoa, yhtenäisyyden siitä silti kärsimättä (Gatto ym. 1978, s. 137).

Tutkimusaineiston puvuissa ja asusteissa yhtenäisyyttä kokonaisuuteen on ensisijaisesti saatu kuvioiden toistolla sekä samankaltaisten materiaalien ja värien käytöllä. Kuvioita on toistettu ensinnäkin samassa puvun osassa, kuten pääntiellä, mutta myös toistamalla sama kuvio toisessa kohtaa asua, kuten hihansuussa (kuva 161). Väreissä yhtenäisyys on luotu esimerkiksi käyttämällä kirjonnoissa pukukankaan kanssa samansävyisiä värejä (kuva 162). *Omin käsin* -lehti



Kuva 161. Atelier Riitta Immosen jakussa samankaltainen kirjonta jatkuu sekä jakun irtokauluksessa että hihansuissa. Kuva Kimmo Lindeman.



Kuva 162. Salon Forsmanin vaalean beigessä puvussa on laaja-alaisessa kirjonnassa käytetty pukukankaaseen läheisesti sointuvia sävyjä yhtenäisen kokonaisuuden aikaansaamiseksi. Vaikka kirjontalue on laaja, se ei tästä syystä ole liian huomiota herättävä. Kuva Ritva Koskennurmi-Sivonen.

(4/1946) ohjeistaakin, että varma valinta on käyttää puvun väriin sointuvia ja siitä vähän eroavia helmiä. Eriväristen koristeiden käytön kerrotaan vaativan ompelijalta ”erikoisen kehittyntä makua”.

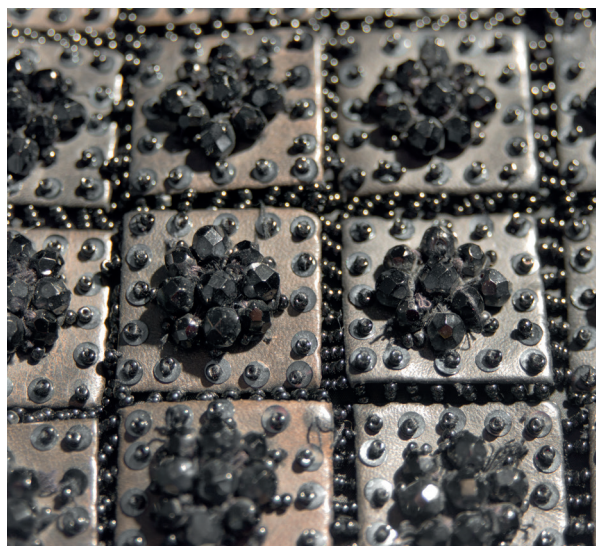
Suurin osa tutkimusaineiston puvuista ja asusteista toistaa samaa kirjontakuviota erilaisilla rytmeillä. Rytmiksi voidaan määritellä samojen asioiden palaaaminen tietyn säännöllisen välin kuluttua (Girard, 1974, s. 53). Rytmä on siis järjestäytyntä liikettä. Sommittelussa rytmien muutokset saadaan aikaan vaihtamalla väriä, kokoa, tarkkaa muotoa, paikkaa, arvoja tai toiston liikkeen suuntaa tai toistojen välejä (Gatto, 1978, s. 206). Davisin (1980, ss. 213–214) mukaan koristeet luovat arvokkaan rytmien. Koristein pukuun luotu ja toisaalta puvun rakenteen muokkaama rytmä eivät kuitenkaan saa olla keskenään ristiriidassa.

Rytmä tarvitsee aina toiston. Toisto tarkoittaa saman asian esiintymistä useammin kuin kerran. (Davis, 1980, s. 182.) Girard (1974, s. 89) kuvaa toistoa

kertosäkeeksi, joka hyvin suunniteltuna on sopu-sointuinen ja säännöllinen. Yksinkertaisimmassa muodossaankin toistolla voidaan saada aikaan voimakas ja rikas vaikutus. (Gatto ym. 1978, s. 206.) Silmä seuraa kuviota ja etsii kohtaa, jossa se alkaa toistaa itseään. Toisto on toisaalta yksinkertaisin, mutta vaikuttavin sommittelun periaate. Mitä tahansa sommittelun elementtiä yksin tai yhdessä voidaan toistolla vahvistaa, jolloin toistolla aikaansaadun visuaalisen efektin fyysiset ja psykologiset vaikutukset voimistuvat. (Davis, 1980, s. 183 & 185.) Tutkimusaineiston puvuissa ja asusteissa geometriset aiheet sisältävät kuvioita, joiden teho perustuu niiden toistoon. Näissä kuvioissa säännönmukaisuus on helposti havaittavissa (kuva 163 ja 164).



Kuva 163. Atelier Riitta Immosen mikroshortsien kirjonnin voima perustuu diakonaaliruudun toistumiseen lahkeensuun ympäri. Kuva Kimmo Lindeman.



Kuva 164. Atelier Riitta Immosen 1970-luvulta peräisin olevassa nahkaisessa kivihiilikirjonnalla koristellussa iltalaukussa toistuvat neliönmalliset kirjutut moduulit, joiden keskelle on asetettu samanlaiset kukka-aiheiset kuviot. Kuva Sanna Lindeman.

Vuorottelussa erilaiset motiivit toistuvat säännöllisesti. Vuorottelun toisto luo rytmin. Rytmin säännöllisyys sekä toisaalta vuorottelun vaihtelevuus luovat kokonaisuuden, joka on luontaisesti kaunis kaikissa vuorotteluun perustuvissa kuvioissa. (Girard 1974, s. 90.) Seppälä ym. (1979, ss. 18–19) kutsuvat vuorotteluun perustuvaa kuviota sidotuksi nauhaornamentiksi. Tutkimusaineiston puvuissa asusteissa monet kirjontakuviot voi luokitella sidotuiksi nauhaornamenteiksi. Erityisesti sidotut nauhaornamentti kukkakuviot hyödyntävät sommittelun periaatteista vuorottelua, joka perustuu toistoon ja rytmiin (kuva 165). Kirjontakuvioissa vuorottelevat yleensä pääelementti ja kahden pääelementin väliin jäävä sivuelementti (kuvat 166 ja 167).



Kuva 165. Atelier Riitta Immosen iltalaukun kirjontakuviossa vuorottelee kaksi eri kuvioelementtiä. Kuva Sanna Lindeman.



Kuva 166. Atelier Riitta Immosen jäänvihreässä iltapuvussa vuorottelevat pääkuvio ja selvästi pienempi välihelmi. Kuva Kimmo Lindeman.



Kuva 167. Atelier Solveig Savolan sinisen juhlapuvun pänttiellä vuorottelevat pääkuvio ja hiukan pienempi välikuvio. Kuva Kimmo Lindeman.

Vuorottelun psykologinen vaikutus on suurempi, jos vuorottelevat motiivit ovat samanhenkisiä ja tällöin vahvistavat samaa mielikuvaa. Tehokkainta on muuttaa vain yhtä osaa motiivissa. Tällöin samanlaisena pysyvät osat ikään kuin vahvistavat muutosta. Vaihtelua voi tapahtua linjoissa, muodossa, niiden välimatkoissa, väreissä ja valöö-rissä. (Davis, 1980, ss. 193–194.) Atelier Riitta Immosen mustassa bolerojakussa vaihtelevat kirjotut suotakaiteen ja neliön malliset elementit. Jokaisen neliön sisään on kuitenkin kirjottu yksilöllinen kukkakuvio (kuva 168). Vaikka jakun kirjonnassa samat geometriset muodot vuorottelevat, luo vaihteleva kukkakuvio kuviointiin mielenkiintoa.

Tutkimusaineistoon kuuluvissa, toistensa kanssa yhteensopivissa, valkoisessa iltapuvussa ja -laukussa kirjontakuvio seuraa kankaan kukkakuviointia (kuva 169). Kirjonta leviää säteittäin keskipisteestä ulospäin. Säteittäinen kuvio säteilee keskipisteestä ulospäin ja sen ajatellaan olevan dynaaminen, aktiivinen ja vahva (Gatto ym. 1978, s. 185). Tällaisesta kuvioista käytetään myös nimitystä keskusornamentti (Seppälä ym. 1979, ss. 18–19). Pukukankaan pohjakuvion ympärille muodostettu, joskaan ei keskusornamenttimainen kuvio, löytyy myös Hartnellin couturepuvusta vuodelta 1950. Vaikka puvussa kukkakuvioiden väliin jäävä tila on kirjottu metallinhohtoisin paljetetein, nousee itse musta kukkakuviointi kokonaisuudessa nerokkaasti päärooliin (kuvat 170 ja 171).



Kuva 168. Atelier Riitta Immosen boleromaisen jakun jokainen kukkakuvio on yksilöllinen, vaikka jakun geometristen kirjontakuvioiden voima perustuu niiden vuorotteluun. Kuvat Sanna Lindeman ja Ritva Koskennurmi-Sivonen.



Kuva 169. Atelier Riitta Immosen valkoisessa iltalaukussa helmikirjonta seuraa laukkukankaan kukkakuviointia. Kukkakuvion keskelle on asetettu strassi, josta putkihelmin kirjottu kuvio leviää keskipisteestä ulospäin. Kuva Sanna Lindeman.



Kuvat 170 ja 171. Norman Hartnellin, 1950-luvulta peräisin olevassa iltapuvussa kirjonta nostaa puvun pintastrukturoidun kukkakuvion nerokkaasti esiin. Kuva Irwing Solero. (Palmer, 2001, ss. 140–141.)

Pukusuunnittelun kaksiulotteisiksi muodoiksi Davis (1980, s. 64) luettelee applikaatiot, kuviomotiivit sekä litteät puvun osat kuten taskut ja kaulukset. Kolmiulotteisuus taas syntyy ihmiskehosta itsestään. Ihmiskeho on massa, joka antaa muodon vaatekuoralle sen päällä. Davisin (1980, s. 68) mukaan puvun tärkeä ominaisuus on niin sanottu ”hanger appeal”, joka tarkoittaa että pukujen kaksiulotteisesti alunperin suunniteltujen yksityiskohtien, kuten taskujen ja koristeiden on toimittava ja oltava harmonisia puvun kolmiulotteisen muodon ja laskeutuvuuden kanssa.



Kuva 172. Ulla Berghin mohairneulejakussa kukkavanat kulkevat pituussuunnassa. Kuva Ritva Koskennurmi-Sivonen.



Kuva 173. Salon Forsmanin ilta-puvussa kasviaihe kulkee etukappaleen pituudelta. Huomioitavaa on, että puku on alunperin ollut yhtenäinen ja sitä on lyhennetty nostaen helmaosaa yläosan alle. Tästä syystä kirjonta jatkuu myös osaksi yläosan alla. Kuva Ritva Koskennurmi-Sivonen.

Tutkimusaineiston pukujen ja asusteiden kirjonnoista suurin osa sijoittuu kohtaan, jossa puvun tai asusteen kolmiulotteisuus ei aseta suuria vaatimuksia. Esimerkiksi helmaan tai vyötärösaumalle sijoittuvassa vaakatasoisessa kirjonnassa sen aikaansaamat visuaaliset vaikutukset eivät ole niin voimakkaita kuin esimerkiksi pystysuorissa vyötärön muotolaskoksia myötäilevässä kirjonnassa. Tutkimusaineiston ainoat pystysuuntaiset kirjonnat taas ovat niin väljää mallia, että ne kyllä antavat pituusvaikutelman ja

johdattavat silmää korkeussuunnassa, mutta eivät luo veistoksellista olemusta (kuvat 172 ja 173). Lahti (2010, s. 118) kuvaa tutkielmassaan Salon Kaarlo Forsmanin pukujen leikkauslinjoja myötäilevien tai peittävien kirjontojen luoneen parhaimmillaan illuusion, kuin ”puku olisi veistetty kantajansa päälle”. Näin on myös monissa haute couture-puvuissa, joissa kirjonnat peittävät alleen pukujen leikkaussaumot ja muotolaskokset (kuvat 174 ja 175).

Värit ovat universaaleja ja niiden ominaisuudet ovat selitettävissä tieteellisillä faktoilla. Värejä voidaan sekoittaa loputtomasti toisiinsa. (Gatto ym., 1978, ss. 39, 41.) Väriympyrän värien lisäksi on olemassa neutraaleja värejä, kuten musta, valkoinen ja harmaa, joilla muut värit ovat sävytettävissä. (Gatto ym., 1978, s. 43.) Lähiväriharmoniassa valitaan kaksi tai kolme väriä, jotka sijoittuvat väriympyrässä vierekkäin. Tällöin valittujen värien eri tummuusasteita voidaan hyödyntää. (Seppälä ym. 1979, s. 44.) Käytettäessä lähivärejä tai -sävyjä saadaan aikaan kaksiulotteinen, litteäkö vaikutelma. Tällöin mikään väreistä ei erotu ylitse muiden. Vastaväreillä voidaan luoda syvyysvaikutelmaa, koska lämpimät sävyt nousevat eteen. (Gatto ym., 1978, s. 50.) Myös värin sijoittelulla kokonaisuudessa on suuri merkitys: tavoitteena on tasapaino. Tietty väri voi olla ylhäällä painostava, mutta alhaalla tasapainottava. (Pusa, 1967, ss. 52–53.)

Pariisilaisessa kirjontoihin erikoistuneessa Lesagen kirjontatalossa on valtava määrä erilaisia ja erivärisiä materiaaleja. Kotimaisten salonkipukujen valmistuksen aikaan 1940–1960-luvun Suomessa näin ei kuitenkaan ollut. Materiaalit hankittiin 1940-luvulla sieltä mistä saatiin. Ritva Koskennurmi-Sivosen (15.07.2015) mukaan myöhemmin, kun helmiä oli mahdollista hankkia Pariisista ja



Kuva 174. ja Kuva 175. Kevään 1950, Balmainin illallispuvun runsaat helmikirjonat peittävät alleen puvun leikkausaukumat ja muotolaskokset. Kapeaa vyötärönkohtaa on korostettu nahkavyöllä. Kuva Irving Solero. (Palmer, 2001, s. 262–263.)

Iberon maahantuomana, tuli helmiä hankkia kerralla tukkumääriä eli paljon yhtä väriä kerralla. Kotimaan pienillä markkinoilla ja rajallisilla taloudellisilla resursseilla pyrittiin välttämään riskihankintoja ja tarpeen yli jääviä varastoja.



Kuva 176. Tuntemattoman valmistajan vaaleanvihreälle puvulle on helmikirjottu eri vaalean sävyillä. Kuva Kimmo Lindeman.



Kuva 177. Salon Ståhlhbergin iltapuvulle on kirjottu vaaleansävyisille helmillä kukkia. Kuva Kimmo Lindeman.

Tutkimusaineiston pukujen kirjontojen helmien yleisimmät värit olivat kirkas, valkoinen ja harmaan eri sävyt. *Omin käsin* -lehdessä (3/1959) uskottiin mustan ja valkoisen vahvuuteen. Nyörikirjontaa esittelevässä artikkelissa ohjattiin, että mustana ja valkoisena toteutettava kirjonta on aina hienostunutta. Valkoisen ja vaalean sävyt sopivat vaaleille kankaille samankaltaisuudellaan (kuva 176) ja tummille kankaille taas kontrastillaan (kuva 177).

Eri väreihin liitetään erilaisia mielikuvia. Vaaleat värit ovat Davisin (1980, s. 137) mukaan yksinkertaisempia ja helpompia ymmärtää, kun taas tummat sävyt ovat arvokkaampia ja hienostuneita. Eri värejä yhdistetään myös eri ikävaiheisiin. Kylmät värit nähdään kypsinä, varmoina ja luotettavina. Lämpimät värit viittaavat nuoruuteen ja huolettomuuteen. Ilman valoa ei kuitenkaan ole väriä (Gatto ym., 1978, s. 39). Värien tummuus- tai vaaleusastetta kutsutaan värin valöörisuudeksi (Gatto ym., 1978, ss. 54–55). Suurin valöörisuuden kontrasti on mustan ja valkoisen välillä. Sommittelijan tehokeino on käyttää suurinta kontrastia työnsä keskeisimmällä alueella, jolloin se johdattaa katsojan silmät juuri haluttuun kohtaan. Valöörisuus toimii myös niin, että muuten vaaleassa

tumma kohta erottuu ja taas päinvastoin. (Mt., ss. 61–62.) Näin on tapahtunut esimerkiksi Atelier Riitta Immosen valko-mustassa pitkässä iltapuvussa, jossa valkoisen ja kullan värinen kirjonta on sijoitettu katseenvangitsijaksi puvun ylä- ja alaosan leikkaussaumalle (kuva 178).

Valkoisen ja vaalean sävyjen sekä mustan lisäksi tutkimusaineiston kirjontojen värejä hallitsevat kulta ja hopea erilaisissa nyöreissä ja koristenauhoissa. Niihin on helppo yhdistää erilaisia sävyjä. Läpinäkyviä lasihelmiä ohjataan *Omin käsin* -lehdessä (3/1964, s. 25) käyttämään runsaasti, ettei niiden vaikutus jää heikoksi. Kirkkaiden ja toisaalta puvun kankaan väristen helmien kohdalla on juuri näin. Esimerkiksi mustaa mustalle kirjoittaessa kirjonnän näyttävyys perustuu valon taittumiseen kirjoitulta pinnalta (kuva 179). Puvun värisillä helmillä kirjoittaessa on miltei mahdollonta käyttää liikaa helmiä (kuva 180).



Kuva 180. Atelier Solveig Savolan mustalle puvulle mustin helmin valmistettu runsas helmikirjonta. Kuva Kimmo Lindeman.



Kuva 178. Atelier Riitta Immosen kaksivärisessä iltapuvussa vaaleat helmet erottuvat puvun alaosan mustalta kankaalta. Kuva Kimmo Lindeman.



Kuva 179. Tuntemattoman valmistajan puvussa mustat helmet erottuvat mustasta pukukankaasta valon taittuessa niiden pinnalta. Kuva Kimmo Lindeman.

Ratkaisevaa Gatton ym. (1978, s. 189) mukaan kuvioden sommittelussa lopulta on kuviossa käytettävä materiaali. Eri materiaaleilla on omat potentiaalinsa. Sommittelijan täytyykin tulla materiaalin kanssa niin tutuksi, että tietää sen käyttömahdollisuudet. Kuviossa sommittelijan tulee järjestää ja yksinkertaistaa suunnittelun elementit viivat, muodot, värit, valöörit, rakenteet ja tila optimaalisella tavalla käytössä olevalle materiaalille. Kirjonnan sommittelijan ja valmistajan tulee siis tuntea materiaalinsa, mutta myös käytössä oleva tekniikka saadakseen käyttöön kaiken potentiaalin. Esimerkiksi Salon Kaarlo Forsmanilla Forsman valitsi itse kirjonnoissa käytettävät helmet ja antoi tarkat suuntaviivat kuvioinnille. Kirjoja sommitteli ja valmisti sitten koetilkun, jonka Forsman hyväksyi. (Lahti, 2010, ss. 31 & 116.) Vaikka Forsman oli pääsuunnittelijana myös kirjojen osalta, hän antoi vastuun materiaalien ja tekniikan soveltamisesta tavoiteltuun päämäärään asiantuntijalle eli kirjojalle.

Haute couture -puvuissa helmillä, nauhoilla ja muilla kankaaseen lisättävillä materiaaleilla on sekundaariaineistossa luotu pääasiassa kaarevia muotoja, täysin suorien sijaan. Silloin kun kirjojen materiaaleilla tavoiteltava kuvio on suora, seuraa se puvun rakenteellisia tai ääri viivoja. Kotimaisissa salonkipuvuissa ja -asusteissa suorat kuvioinninaiheet on myös poikkeuksetta asetettu puvun rakenteellisille tai ääri viivoille (kuva 181). Nämä ovat turvallisia paikkoja kirjojen materiaaleille, sillä ne ovat aina sovussa puvun äärimuodon kanssa. Koko kappaleen, esimerkiksi puvun yläosan peittävät kirjonnat, ovat useammin kaarevia (kuva 182). Kyse on myös kirjojen tekniikan ja -materiaalin potentiaalista



Kuva 181. Atelier Riitta Immosen Horoskooppi -ilta-puku on valmistettu "häikäisevänäpunaisesta" villasta. Näyttävät koristenauhoin ja -nyörein valmistetut kirjonnat on sijoitettu monikerroksisiin hihansuihin. (Eeva 2/1968, s. 89).



ihmiskehon päälle kolmiulotteisesti asettuvassa asussa. Geometriset, säännölliset muodot, sopivat malleihin, jotka ovat suoria ja väljiä. Tyköistuvissa malleissa ne vaativat kirjonnän suunnittelijalta ja toteuttajalta valtavaa asiantuntijuutta niistä vaikutuksista, joita ne saavat aikaan.

Kuva 182. Atelier Solveig Savolan kaksiosaisen iltapuvun yläosaa koristavat näyttävät kaarevat kuvioaiheet. Kaareva muoto jatkuu yläosan helmassa ja hihansuissa. Kuva Hannu Sivonen.

10 JOHTOPÄÄTÖKSET

Tutkimusaineisto käsitti yhteensä 25 kotimaisten salonkien 1940–1970 -luvuilla valmistamaa kirjottua pukua ja asustetta. Eniten pukuja ja asusteita oli 1960-luvulta, yhteensä 15 kappaletta. Suurin osa puvuista ja asusteista oli tarkoitettu juhlaikäyttöön. Laukkujen ja kenkien valmistaminen ja kirjominen sopimaan yhteen iltapuvun kanssa kertoo salonkimuodin kokonaisvaltaisuudesta. Tyyli ja juhla-asukokonaisuus pohdittiin viimeistä silausta myöden yhteensopivaksi.

Tutkimusaineiston puvut oli valmistettu suhteellisen tiiviistä ja vahvoista materiaaleista. Pukujen ja asusteiden materiaaleina oli eniten käytetty satiinia ja kreppiä. Kuten haute couture myös salonkimuodille huippulaatuiset materiaalit olivat pukujen valmistuksen perusta. Tutkimusaineiston puvuissa ja asusteissa erinomainen esimerkki materiaalien erityislaatuisuudesta on uniikki silkkigabardiinikangas, jonka on valmistanut japanilainen kutoja Sveitsissä Abrahamin tehtaalla.

Tutkimusaineistossa oli pukuja ja asusteita viidestä eri kotimaisesta muotialongista sekä kaksi pukua, joiden valmistaja ei ole tiedossa. Aineistossa painottui Atelier Riitta Immosen tuotanto, yhteensä 14 puvulla ja asusteella. Marjatta Siistonen oli kirjonut kahdeksan tutkimusaineiston puvuista ja asusteista. *Omin käsin* -lehdessä (3/1955) kuvattiin Siistosen kirjonnat esimerkkeinä siitä, miten ratkaiseva merkitys puvun materiaalin ja siihen valmistettavan kirjonnän yhteensopivuudella on onnistuneen kokonaisuuden kannalta.

Tutkimusaineiston puvuista ja asusteista 16 oli koristeltu helmikirjonnalla. Kahdeksassa puvussa oli yhdistetty helmi- ja nauhakirjontaa. Helmikirjonta oli yleisin pukujen ja asusteiden koristelun muoto myös Salon Kaarlo Forsmanin tuotantoa koskevissa lehtikuivissa 1960-luvulla (Lahti, 2010, s.113). Tämä osaltaan selittää helmikirjonnan suosion pääasiassa 1960-luvulta peräisin olevan, tutkimusaineiston pukujen ja asusteiden pääasiallisena koristelutekniikkana.

10.1 Kirjontamateriaalit

Tutkimusaineiston puvuissa ja asusteissa pääasiallisena kirjontamateriaalina olivat erilaiset ja erikokoiset helmet. Kirjontatöiden perusmateriaalia, siemenhelmiä, käytettiin joko yksin tai yhdessä helmiäishelmien ja paljettien kanssa. Monen kokoisia helmiäishelmiä oli erityisesti Marjatta Siistosen kirjonnoissa. Erityisesti tummien pukujen kohdalla helmiäishelmillä oli saatu luotua tyylikästä kontrastia. Kulmikkaat kristallihelmet taittavat pinnoiltaan valoa ja saavat niillä valmistetun kirjonnan säihkymään. Mustia kristallihelmiä on kutsuttu kivihiilihelmiksi. Kristallihelmiä on tutkimusaineiston kirjonnoissa käytetty lähinnä Atelier Riitta Immosen sekä Solveig Savolan kirjonnoissa.

Paljetteja on tutkimusaineiston kirjonnoissa käytetty yhdessä muiden helmien kanssa tai yksin paljettijonoissa. *Omin käsin* -lehteen (1/1959, s. 7) kirjoittaneen Hyphenin mukaan paljetit sopivat erityisesti iltapukujen koristusmateriaaliksi, koska niiden loiste on kaunein keinovalossa. Salonkien suunnittelijoiden suhtautuminen paljetteihin ei ollut niin yksiselitteinen. Esimerkiksi Riitta Immosen mielestä paljetit loivat turhan hollywoodmaista kimalletta. Tutkimusaineiston kirjonnoissa on käytetty myös jonkin verran strasseja.

Tutkimusaineiston 1940-luvulla valmistetussa puvussa on käytetty paljon jopa keskenään erityyppisiä kirjontamateriaaleja. Tämä selittyy sillä, että on hyödynnetty kaikki ne materiaalit, mitä on ollut saatavilla. Myöhemmin on luotettu erityisesti valkoisen ja harmaan sekä kullan sävyihin. Jos kotimaisten pukujen ja asusteiden kirjontamateriaalit ovat olleet värillisiä, ne ovat niin primaari- kuin sekundaariaineistossa tällöin noudattaneet puvun väriä.

Ritva Koskennurmi-Sivosen (1998, s. 156) mukaan Riitta Immosen kontaktit Pariisiin avasivat kokonaan uuden kirjontojen maailman. Uran alussa kirjonnat valmistettiin materiaaleista, joita oli Suomessa ja joskus harvoin Ruotsista saatavilla. Myöhemminkin ainakin osa kirjontamateriaaleista purettiin vanhoista jo käytöstä poistetuista puvuista ja käytettiin uudelleen uudessa kirjonnassa. (Koskennurmi-Sivonen, 28.03.214.) Muotisalونkien johtajien muun muassa Riitta Immosen Pariisiin tehtäville matkoille, osallistuivat joskus myös kirjojat. Kuten korkealaatuisia pukukankaita myös kirjontamateriaaleja hankittiin näiltä matkoilta. (Koskennurmi-Sivonen, 2008, s. 60.) Kotimaassa kirjontamateriaaleja toimitti Ibero.

Haute couture -kirjonnoissa käytetään sekä luonnon- että keinomateriaaleja, jalokivistä muoviin (Wilcox, 2008, s. 136). Vaikka helmet ovat Lesagen kirjontatalossa edelleen päämateriaalina, pyritään tilanteen mukaan muuntumaan ja toteuttamaan kunkin muotisuunnittelijan toiveet (Kamitsis, 2000, s.14). Erilaisten kristallihelmien suunnitteluun ja tuottamiseen erikoistunut Swarovski toimittaa edelleen materiaaleja pariisilaisissa kirjontataloissa tehtävien haute couture -pukujen kirjontojen materiaaliksi (Saillard, 2012, s. 9).

Helmien lisäksi tutkimusaineiston pukujen ja asusteiden kirjonnoissa on käytetty erilaisia nyörejä ja koristenauhoja. 1950-luvulla oli erityisen suosittua käyttää soutache-nauhaa. Yleisimmin nyörit ja nauhat olivat kullan- ja hopeanvärisiä. Nyörikirjonnan yhdistäminen helmikirjontaan nopeutti työtä ja antoi vaihtelevuutta kuvioihin. Neulottua-Stickat Ulla Berghin valmistaman mohairneulejakun virkkausapplikaatio oli valmistettu mohairlangasta ketjusilmukkaketjuja ja pylväsryhmiä virkkaamalla ja kiinnittämällä ne harsimalla tiettyyn muotoon neulottuun takkiin.

Haute couture -kirjontamateriaalit erottuvat kotimaisista materiaaleista runsaudellaan niin värien muotojen, kuin materiaalienkin kirjon suhteen. Pukujen ja asusteiden tuottamisen volyymi on haute couture ja couturepukujen sekä asusteiden kohdalla ollut suuri. Sama koskee niitä palvelleiden pienten materiaaleja ja kirjontoja tuottavien yritysten määrää. Tämä on mahdollistanut myös erikoistumisen johonkin tietyn materiaalin välittämiseen.

10.2 Kirjonnoissa käytetyt tekniset ratkaisut

Tutkimusaineiston kirjonnat oli yleensä valmistettu suoraan pukukankaaseen tai pukuun kirjoen. Kirjonnoissa ei ole käytetty varsinaisia tukikankaita. Tutkimusaineiston puvut ja asusteet on valmistettu suhteellisen tiiviistä kankaista, mikä on osaltaan helpottanut kirjontaprosessia. Kirjontojen kiinnittäminen esimerkiksi pääntiellä muotokaitaleen läpi antaa vihjeen siitä, että puku on ollut hyvin pitkälle ommeltu ja sovitettu asiakkaalle ennen kirjonnin valmistamista. Tämä on helpottanut kirjonnin sijoittamista oikeaan kohtaan pukua sekä kirjonnin koon arvioimista ja skaalaamista puvun kokoon nähden.

Shaefferin (1993, s. 13) mukaan pukuompelutyöhuoneella (*flo*) ommelluissa puvuissa käytettiin harvoin vuoria, koska se esti puvun kauniin laskeutumisen ja liikkumisen vartalon mukaan. Ylimääräiset kangaskerrokset olisivat estäneet tavoitellun ja halutun lopputuloksen. Myös kirjallisuudessa olevien Lunéville-tekniikalla toteutettujen kirjontojen valmistuskuvista näkee, ettei verkkomaisten materiaalien alla ole käytetty tukikankaita. Vaikka osassa tutkimusaineiston pukuja oli käytetty vuorikankaita, eivät tukikankaat löydösten perusteella kuulu osaksi couture-kirjontaprosessia, vaan onnistuneeseen lopputulokseen päästään kirjojan ammattitaitoisella työskentelyllä ja materiaalien hallinnalla.

Tutkimusaineiston puvuista tai lähdekirjallisuudesta ei selviä onko salonkipukujen kirjontojen valmistuksessa käytetty kirjontakehyksiä tai -tukia. Kuitenkin kirjonnin toteuttaminen pukujen osalta siinä vaiheessa, kun puku on jo pitkälle koottu ja palat ommeltu yhteen tukee päätelmää, että tukia tai kehyksiä ei käytetty.

Atelier Solveig Savolan valmistama irtonainen puvun osa antaa vihjeen siitä, että kirjottavalle kankaalle olisi harsittu apuviivat ennen kirjontatyön aloittamista sitä helpottamaan. Atelier Riitta Immoesta peräisin olevista pienistä kokeilutilkuista ja lähdekirjallisuudesta selviää, että salonkipukujen ja asusteiden kirjonnoista on yleensä tehty kokeilutilkut ennen varsinaisen kirjontatyön aloittamista. Ritva Koskennurmi-Sivosen (1998, s. 223) mukaan kirjojat harvoin piirsivät kirjonnoista luonnoksia. Kokeilutilkut toimivat niin kirjojan suunnitelmana kuin kommunikaatiovälineenä kirjojan, suunnittelijan ja asiakkaan välillä. Kirjojat eivät erottaneet kirjonnin suunnittelu- ja valmistusprosessia

toisistaan. Ideat kirjontojen aiheiksi eivät olleet jotakin erityistä ja ulkoa otettua, vaan ne syntyivät ja saivat inspiraationsa itse puvusta ja kankaasta.

Haute couture -kirjonnoista on lähdekirjallisuuden kuvien perusteella piirretty tarkat suunnitelmat, jotka on myös väritetty. Suunnitelmat ovat toimineet kommunikaatiovälineenä niin muotisuunnittelijan ja kirjannon suunnittelijan kuin myös kirjojan ja kirjannon suunnittelijan välillä. Kirjontatalossa kirjontojen suunnittelija voi usein olla eri henkilö kuin varsinainen kirjoja. Kuvien perusteella tehdyt suunnitelmat ovat jopa niin tarkat, että jokainen helmi ja väri on merkitty erikseen. Suunnitelman tarkkuuteen vaikuttaa kirjannon suunnittelijan ja kirjojan yhteistyö ja ammattitaito.

Tutkimusaineiston pukujen ja asusteiden kirjontojen työjärjestys on voitu toteuttaa monella tapaa. Ensimmäiseksi on esimerkiksi kirjottu helmet, joiden paikka on ollut helpoin määrittää pohjakankaalta tai puvun reunasta. Kirjonnoissa, joiden osana on käytetty soutachenauhaa, nyörejä tai valmiita koristenauhoja, on ne ommeltu ensin kiinni kankaaseen ja helmikirjonta on valmistettu niiden ympärille. Jos koristelussa on käytetty erillisiä, varsinaiseen pukukankaaseen ommeltavia, nahka- tai kangasmoduuleja, kirjonta on toteutettu ensin erilliselle moduulille, joka on sitten kiinnitetty asusteeseen. Toisena vaihtoehtona on ollut ommella erilliset kangasmoduulit kiinni haluttuun kohtaan pukua ja toteuttaa muu kirjonta moduuleja mukaillen niiden päälle. Keskustasta ulospäin suuntautuvissa kirjontakuvioissa kirjonta on aloitettu keskeltä, jonka ympärille muu kirjonta on toteutettu.

Helmien kiinnityslankana on tutkimusaineiston puvuissa ja asusteissa käytetty yksin- tai kaksinkertaista ompelulankaa. Tutkimusaineiston puvuissa ja asusteissa kyseessä ei ole ollut mikään erityislanka. Kirjontojen aloituksissa ja päättelyissä on käytetty yksinkertaisia tai moninkertaisia solmuja. Kiinnityslankaa ei ole varmistettu kirjottavien helmien välissä, joten langan katketessa purkautuu laaja osa kirjontaa. Tutkimusaineiston kirjontojen pistot näkyvät usein pukujen nurjalla puolella. Osassa puvuista nurjan puolen pistot peittyvät muotokaitaleen tai asusteen rakenteiden sisään.

Tutkimusaineiston kirjonnoissa helmet ja paljetit on kiinnitetty *”helmi helmeltä ja paljetti paljetilta”*. Kiinnittämisessä on käytetty helmikirjannon peruspistoja, kuten helmipistoa,

helmilaakapistoa, kaksoishelmi-, helmipaljetti- ja kaksoishelmipaljettipistoa, helmi-hapsuja sekä putkihelmi- ja paljettiriviä. Esimerkiksi helmilaakapistoja on käytetty nerokkaasti, asettamalla lankaan enemmän helmiä kuin pistonpituus kankaalla neulan ulos- ja sisäänmeno reikien välillä vaatii. Tällöin laakapisto jää löysäksi. Löysien, viereen asetettujen, siemenhelmistä muodostettujen helmilaakapistojen alle on asetettu esimerkiksi villalankaa, jolloin lopputulos on pukukankaan pinnasta kohoava ja kolmiulotteinen. Siemenhelmiä on asetettu kankaalle vierekkäin, viistosti toisiinsa nähden. Näin on saatu aikaan kiertävä efekti.

Nyörien ja nauhojen kiinnittämisessä on käytetty side-, vuoro- sekä etupistoja. Kierteiset nauhat on kiinnitetty kankaaseen ompelemalla kiinnityslanka kierteitä mukaillen, jolloin kiinnityslanka ei jää näkyviin. Nyörien ja nauhojen päät on yleensä piilotettu muun kirjontamateriaalin alle, päätelty esimerkiksi kulmakohdassa saumoihin tai vedetty työn nurjalle puolelle ja päätelty kiinnityslangan avulla muutamalla pistolla ja solmuin.

Tutkimusaineiston puvuissa ja asusteissa helmiä ja helmikirjontapistoja on yhdistelty hyvin vapaasti. Käytetyt pistot ovat keinoja halutun visuaalisen ilmeen toteuttamiseen, eivätkä tietyn helmi- tai nyörikirjontatekniikan sanelemia. Aineiston kirjonnat eivät noudata tiettyä kirjontaperinnettä kirjaimellisesti. Valitut tekniset ratkaisut ovat ainakin osaksi kirjojakohtaisia, kokemuksen ja kokeilujen kautta hyväksi todettuja käytäntöjä. Tätä ajatusta vahvistavat myös puvut, joissa kirjojen nurjat puolet on nähtävissä. Nurjan puolen pistot ovat usein lennokkaita. Säännöllisyyttä voi nähdä mallien kohdalla, jossa sama kirjontakuvio toistuu niin monta kertaa, että kirjojalle tulee helmien kiinnittämisjärjestykseen työkohtainen rutiini. Lopputulos vaikuttaa olleen kirjojen toteuttamisessa ratkaiseva tekijä, eivät niinkään keinot, joilla siihen on päästy. Tässä kotimainen kirjo eroaa suuresti esimerkiksi ranskalaisesta Lunéville-kirjontaperinteestä, jota esimerkiksi maineikkaassa Lesagen kirjontatalossa on käytetty. Lunéville-tekniikka perustuu tarkkoihin, ennalta määriteltäisiin työvaiheisiin.

Pariisilaisten kirjontatalojen käyttämään Lunéville-tekniikkaan verrattuna kotimaisten salonkien käyttämät työtavat ovat yksinkertaisempia. Haute couture -pukuihin liittyvä kirjontaperinne on vanha ja kirjottujen pukujen määrä moninkertainen. Nämä seikat

eivät voi olla vaikuttamatta lopputulokseen. Vaikka yhteistyö kahden ammattilaisen, suunnittelijan ja kirjojan, välillä on esimerkiksi Atelier Riitta Immosessa ollut hyvää, on se esimerkiksi kirjontatalo Lesagen ja muotitalojen välillä ollut erinomaista. Lesage on kautta aikojen pyrkinyt palvelemaan ammattitaitoisella toiminnallaan muotisuunnittelijoita parhaalla mahdollisella tavalla. Kamitsis kuvaa osuvasti muotisuunnittelijoita tarinankertojiksi ja kirjoja tarinan kuvittajiksi (Kamitsis, 2000, s. 15). Muotisuunnittelija on siis luonut visiot, ja Lesage on mahdollistanut niiden toteuttamisen.

Madeleine Vionnet oli tunnettu taidostaan hyödyntää puvuissaan kangasta vinoon langansuuntaan. Mukauttaakseen helmikirjonnan vinoon leikattuihin kappaleisiin Albert Lesage kehitti omalaatuisen kirjontatekniikan ”*vermicille droit fil*” tai ”*Lunéville au carré*” palvellakseen Vionnetille ominaista tapaa tehdä pukuja. Tekniikassa jokainen helmi kirjottiin joko kankaan kuteen tai loimen suuntaisesti, jolloin vinoon leikatun kankaan joustavuus säilyi, kun kirjonnan paino jakaantui tasaisesti kankaan kummallakin osatekijälle. (Egler, 2012, s. 123; Kamitsis, 2000, s. 10.) Tämä on loisteliiden kirjontojen lisäksi hyvä esimerkki Lesagen huippuunsa viedystä asiantuntemuksesta, sen soveltamisesta ja käsityötaidosta omalla alallaan, jollaista Suomessa ei ollut.

10.3 Kirjontojen sommittelu

Salonkipuvun tai -asusteen koristelu ei ole irrallinen osa suunnitteluprosessia tai asua, vaan koristelun on sovittava yhteen vaateen yleisilmeen ja käyttötarkoituksen kanssa. Tällöin saadaan aikaan eheä kokonaisuus. Vaateen sommittelun päätavoite on korostaa käyttäjänsä viehättävyyttä niin, että huomio kiinnittyy käyttäjään eikä itse vaatteeseen (Davis, 1980, s. 22 & 25). Tutkimusaineiston pukujen asusteiden kirjonnat ovat yleisilmeeltään tyylikkään maltillisia. Varsinaisten pukujen ja asusteiden mallit ovat yksinkertaisia ja valitut kirjonnan paikat, laajuus ja aiheet soveltuvat niihin.

Ritva Koskennurmi-Sivosen (1998, s. 223) mukaan salonkipukujen kirjonnat on sijoitettu yleensä tiettyihin puvun osiin, joita ovat napit, olkaimet, kaulukset, taskut tai asusteet. Kirjonnat harvoin peittävät pukuja tätä runsaammin. Runsaimmillaan kotimaisten salonkipukujen kirjonnat sijoittuvat puvun yläosan alueelle, mutta kirjonnat

eivät kuitenkaan koskaan peittäneet koko pukua. Tutkimusaineiston pukujen ja asusteiden kirjonnat sijoittuivat useimmiten puvussa pääntielle.

Davisin (1980, s. 178.) mukaan kuvio suurentaa ja korostaa sitä vartalon kohtaa, johon se on puvussa sijoitettu. Muita paikkoja olivat hihat, hihan- ja lahkeensuut, helma, vyötärö sekä olanalue. Sijoittuessaan pituussunnassa koko puvun alueelle, painottuu kirjonta jommallekummalle puvun etuosan puolella tai puvun sivuille. Tällöin suuri osa puvusta jää siis kuitenkin kirjomatta. Haute couture- ja couturekirjonnat peittävät yleensä alleen kokonaisia pukuja. Kirjontojen laajuus ja runsaus eroaa salonkipuvuista suuresti.

Tutkimusaineiston kirjontojen kuviot olivat joko geometrisia tai kasviaiheita, lähinnä kukkia. Molemmat aihealueet ovat neutraaleja, eivätkä ne sinällään viittaa mihinkään tilanteeseen. Yleensä ne luovat miellyttäviä miellelyhtymiä viemättä huomiota puvun käyttäjästä itsestä. Vaikka myös haute couture -kirjontojen kestoaiheena ovat kukat, ovat haute couture -kirjontojen aihealueet kotimaisia salonkeja monipuolisemmat. Haute couture -kirjontojen aiheet ovat rohkeampia, esittävämpiä ja mielikuvituksellisempia. Villeimpienkin ideoiden toteutus on tehty hyvällä maulla, jolloin lopputuloksena on eheä kokonaisuus, kuten Elsa Schiaparellin vuoden 1938 Sirkus-kokoelma osaltaan todistaa.

Tutkimusaineiston puvuissa ja asusteissa kirjontojen koot ovat maltillisia ja suhteessa pukuun tai asusteeseen sekä kohtaan, jota ne koristavat. Kun kirjonta peittää laajan alueen tai kiertää koko puvun, on kirjonnann yksittäisen kuvion koko pidetty maltillisena. Tällöin kuvion teho liittyy sen toistamiseen, vuorotteluun ja rytmiin. Tutkimusaineiston puvuissa ja asusteissa yleensä suurin elementti on asetettu keskelle kuviota ja pienemmät elementit ympäröivät sitä. Kuviossa, jossa toistuvat samat elementit, vaihtelevuutta on luotu muuntelemalla pieniä kuvioita.

Värien osalta yhtenäisyys on luotu esimerkiksi käyttämällä kirjjonnoissa pukukankaan kanssa samansävyisiä värejä. Tutkimusaineiston puvuissa ja asusteissa geometriset aiheet sisältävät kuvioita, joiden teho perustuu niiden toistoon. Näissä kuvioissa säännönmukaisuus on helposti havaittavissa. Tämän kaltaiset kuviot on sijoitettu seuraamaan jotakin puvun tai asusteen rakenteellista viivaa, kuten helmaa tai vyötäröleikkausta. Kukkakuviota tutkimusaineistossa esiintyy yksinkin, ilman säännönmukaisuutta.

Haute couture- ja couturepukujen kirjontakuviot ovat usein monimutkaisempia ja -ulotteisempia kuin kotimaisten salonkipukujen kirjontojen kuviot. Kun salonkipukujen kirjontojen sommittelun keinoista pääsee suhteellisen nopeasti selville, vaativat haute couture- ja couturepukujen kirjontojen sommittelut tarkempaa tutustumista. Monesti tehdyt ratkaisut ovat niin nerokkaita, että niiden salat eivät aukene katsojalle. Sama koskee toki myös haute couture -pukujen nerokkaita muodonantotapoja.

Tutkimusaineiston pukujen ja asusteiden kirjontojen värien käyttö on pääosin hienostunut. Kirjontamateriaalin ja puvun värit sointuvat yleensä yhteen. Kirjontamateriaaleissa eniten käytetyt värit ovat kirkas, valkoinen, harmaan sävyt sekä kulta pukukankaiden yleisimpien värien ollessa musta ja sininen. 1940–1970-lukujen salonkivaatteissa luotetaan vielä tummiin väreihin, vaikka muutama poikkeuskin aineistosta löytyy. Haute couture -kirjonnoissa käytettyjen värien skaala on laaja. Materiaalien runsaus saa aikaan sen, että tietyistä helmistä on saatavilla useita sävyjä, jolloin kirjonnalla saadaan monivivahteinen ja elävä vaikutelma.

Tutkimusaineiston pukujen asusteiden kirjonnoista suurin osa sijoittuu kohtaan, jossa puvun tai asusteen kolmiulotteisuus ei vaikuta kirjonnän suunnitteluun ja toteuttamiseen. Esimerkiksi helmaan tai vyötärösaumalle sijoittuvassa vaakatasoisessa kirjonnassa kirjonnän aikaansaamat visuaaliset vaikutukset eivät ole niin voimakkaita kuin esimerkiksi pystysuorissa, vyötärön muotolaskoksia myötäilevissä tai ne peittäävissä kirjonnoissa. Tutkimusaineiston ainoat pystysuuntaiset kirjonnät on toteutettu väljiin malleihin, jolloin ne kyllä antavat pituusvaikutelman, mutta eivät sijoitu muotolaskoksiin tai muotoilluille leikkaussaumoiille. Kirjontojen avulla voidaan luoda psyykkisiä ja fyysisiä illuusioita esimerkiksi muuttamalla saman kirjontakuvion kokoa tietyssä vartalonkohdassa, kuten vyötäröllä. Muotolaskokset peittäville kirjonnoilla on aikaan saatu myös vaikutelmia kuin puku olisi veistetty kantajansa päälle.

10.4 Kirjontojen suunnittelijat ja kirjojat

Aineistossa korostuu lukumääräisesti Atelier Riitta Immosen tuotanto, josta kahdeksan pukua ja asustetta on Marjatta Siistosen kirjomaa. Lisäksi aineistossa on kuusi pukua

ja asustetta, jotka ovat joko Solveig Savolan kirjomia tai hänen ateljeensa valmistamia. Näistä molemmista on mielestäni havaittavissa suunnittelija- ja salonkikohtainen tyyli kirjontoihin valituissa materiaaleissa, toteuttamisessa ja aikaan saadussa visuaalisessa ilmeessä. Siistonen luottaa kirjonnoissaan pääasiassa kulta- ja hopeanauhoihin, nyöreihin ja helmiäis- sekä kristallihelmiin. Kirjontojen materiaalit ovat yleensä ainakin osaksi samaa väriä tai voimakkuudeltaan vastaavaa värisävyä kuin puvun pääväri. Kuviodien muodot ovat yleensä kaarevia ja köynnösmäisiä. Lopputulokset ovat herkin tyylikkäästi. Siistonen yhdistelee rohkeasti helmi- ja nyörikirjontaa ja hyödyntää kekseliäästi valmiita koristepeittejä ja -nauhoja tai niiden osia kirjontojensa pohjina. Aihevalinnat ovat pääasiassa geometrisia.

Atelier Riitta Immosen pukujen ja asusteiden kirjontojen tyyliä voi luonnehtia selkeäksi, jopa moderniksi. 1940–1970-lukujen aikana tyyliä on pysynyt samoja piirteitä kuten kirjontojen paikat puvussa ja asusteissa, sekä yleensä geometriset aiheet, jotka noudattelevat pukujen ja asusteiden ääriviivoja ja rakenteellisia linjoja. Kirjontojen laajuus on tutkimusaineiston puvuissa ja asusteissa jopa minimalistinen, mutta riittävä tyylikkään ja sopusuhtaisen kokonaisuuden aikaan saamiseksi. Atelier Riitta Immosen pukujen ja asusteiden kirjonnat luovat hillityn, tyylikkään juhlatyylin, joka tarkoituksenmukaisesti kiinnittää huomion käyttäjänsä eikä itse vaatteeseen.

Salon Kaarlo Forsmanin puvut ovat muiden kotimaisten salonkien kirjottuja pukuja koreampia. Puvuissa kirjonta-alueet ovat laajempia ja kirjonnat runsaampia. Forsman käytti kirjonnoissa niin geometrisiä kuin luonnonaiheitakin. Kirjonnat ovat puvuissa myös pituussuunnassa olalta helmaan. Lisäksi kirjonnat on toteutettu puvun leikkauspintojen väleihin ja ne peittäen. Nämä ratkaisut vaativat sekä kirjonnat suunnittelijalta että toteuttajalta ammattitaitoa niin kirjonnat käytännön toteuttamisessa kuin myös kirjonnat aikaan saamisen visuaalisten vaikutusten hallitsemisessa.

Haute couture -kirjontatalon johtajana pitkään toiminut François Lesage kertoi videohaastattelussa vaihtelevansa kirjontojen tyyliä sen mukaan, kenen suunnittelijan ja muotitalon kanssa tekee yhteistyötä. Yhteistä kotimaisille kirjoille ja Lesagen kaltaisille kirjontataloille on se, että valmiiden pukujen ja asusteiden yhteydessä harvoin muiste-

taan kirjonnän suunnittelijaa tai toteuttajaa. Kunnia onnistuneesta kirjotusta kokonaisuudesta menee salongille tai muotitalolle.

Ainakin Atelier Riitta Immonen hankki osan kirjontamateriaaleista kotimaiselta helmien ja korujen valmistaja Iberolta. Olli Rautio, Iberon johtaja, on 1950-luvulla ohjeistanut suomalaisia naisia hankkimaan mieluummin jokaiselle asulle omat, yksinkertaiset ja hillityt korut kuin joka asuun sopivat liialliset yleiskorut. Rautio huomauttaa myös, että Ruotsissa käytetään jopa kolme senttimetriä halkaisijaltaan olevia helmiä, mutta epäilee suomalaisnaisten rohkeutta moiseen. (Ibero.) Olli Raution teksti on oiva esimerkki siitä vaatimattomuudesta, joka leimaa suomalaista pukeutumisidentiteettiä ja joka osaksi näkyy myös kotimaisten salonkipukujen ja -asusteiden koristeluissa ja kirjonnoissa.

Niin Pariisin haute couture -muodissa kuin kotimaisessa salonkimuodissakin, kirjonta on käsityön yksi selvin ilmenemismuoto. Pukujen ja asusteiden kirjonnassa yhdistyvät materiaalien tuntemus, tekninen osaaminen sekä sommittelun taito. Vaikka kotimaisten salonkien kirjonta ei yltänyt haute couture -kirjontojen tasolle, on se ollut aikanaan ja on edelleen huikea käsityötaidonnäyte.

11 POHDINTA

Kotimaisten salonkien kirjontoja käsittelevällä tutkielmallani olen halunnut lisätä tietoa salonkien kirjonnoissa käytetyistä materiaaleista, työtavoista ja kirjontojen sommittelusta. Salonkipukujen kirjonnat ovat erityinen käsityötaidon ilmentymä ateljeevaatteen valmistusprosessissa. Kirjontojen tutkimisen ja analysoimisen lisäksi tavoitteenani on ollut kirjoittamalla, mutta myös kuvin tallentaa tämä erityinen taito muiden nähtäväksi.

1940–1970-luvuilla valmistetut salonkipukujen ja -asusteiden kirjonnat ovat mikrohistoriallinen aihe. Historiallisen tutkimuksestani tekee itse tutkimusaineisto, joka on peräisin lähihistoriasta reilun 50 vuoden takaa. Koska salonkipukujen kirjontojen parissa työskennelleitä haastateltavia ei enää ole, olen etsinyt aiheeseen liittyvää tietoa muista lähteistä. Tässä tärkeimmässä roolissa on ollut Ritva Koskennurmi-Sivonen ja hänen, erityisesti Atelier Riitta Immosen toimintaan, mutta myös laajemmin kotimaiseen salon-

kimuotiin liittyvä tutkimus ja asiantuntijuus. Pääroolissa tutkimuksessani ovat kuitenkin itse esineet, eli puvut ja asusteet sekä tarkemmin niiden kirjonnat. Näitä tutkin esine- tutkimuksen keinoin, materiaalisina tuotteina. Pukututkimuksessa usein yhdistyvät sekä esine- että historiantutkimus. Salonkipuvut ja -asusteet esineinä ovat osa historiallista kokonaisuutta, kotimaista salonkimuotia. Salonkimuodin ilmentymänä kirjonnat ovat niin mielenkiintoinen ja merkittävä aihealue, että niitä on ollut syytä tutkia tarkemmin.

Kotimaisten salonkipukujen ja -asusteiden kirjontojen syntyyn ovat vaikuttaneet monet asiat. Yksi niistä on ollut etäisenä esikuvana kotimaiselle salonkimuodille toiminut Pariisin haute couture. Tutkielman alkuluvuissa olenkin esitellyt haute couture -historiaa salonkimuodin rinnakkaisilmiönä, josta salonkimuoti on omaksunut monia piirteitä. Kotimaisen salonkimuodin vaiheet ovat tärkeässä asemassa sen kokonaisuuden ymmärtämiseksi, jossa salonkipukujen ja -asusteiden kirjonnat on luotu. Myös salonkimuodin historiaa olen valottanut kirjallisuuslähteiden avulla.

Sommittelu on osa salonkipukujen ja -asusteiden kuin myös niiden kirjontojen suunnitteluprosessia. Sommittelun ja erityisesti puvun koristeellisen sommittelun elementtejä ja periaatteita olen esitellyt analyysivaiheessa saamieni tutkimustulosten pohjaksi.

Näkökulmaani ovat vaikuttaneet omat arvostukseni ja kokemukseni tutkijana. Lähdekirjallisuudesta, -kuvista ja tutkimusaineistosta olisi ollut mahdollisuus tehdä myös kokonaan toisenlainen kerronnallinen kokonaisuus. Aiheesta omaamani ja siihen tutkimuksen myötä kehittyneen asiantuntijuuden avulla, olen pyrkinyt luomaan mahdollisimman tarkan, totuudenmukaisen ja loogisen kokonaisuuden.

Salonkipukujen ja asusteiden kirjontojen analysoimiseksi ja tutkimiseksi tein analyysirungon, johon kirjasin asiat, joista olin pukujen ja asusteiden kirjonnoissa kiinnostunut. Tutkin konkreettisia pukuja sekä asusteita ja kirjasin ylös analyysirungon mukaisia asioita, jotta minun olisi myöhemmin helppoa palauttaa ne mieleen. Lisäksi valokuvasin mieheni Kimmo Lindemanin avustuksella puvut ja asusteet kirjontoineen studio-olosuhteissa. Pukujen ja asusteiden valokuvaaminen oli osa tutkimusaineiston tiedonkeräysvaihetta. Pukujen ja asujen asettaminen kuvausta varten optimaalisesti, jotta myös kirjontojen yksityiskohdat erottuisivat, vaati myös kuvausvaiheessa perusteellista

tutustumista tutkimusaineistoon. Kirjottujen pukujen todellinen viehätys ja arvokkuus pääsivät oikeuksiinsa kolmiulotteisen mallinuken päällä, jolloin oli nähtävissä muun muassa kankaan laskeutuvuus ja kirjonnän asettuminen kehon muotoihin. Valokuvat tallensivat myös tutkimusaineiston pukujen, asusteiden ja kirjontojen hienouden, niitä kunnioittavalla tavalla.

Analyysivaiheessa käytin apuna laadullisen aineiston analyysiin tarkoitettua Atlas.ti-ohjelmaa. Ohjelman käyttö osana esinetutkimusta on ilmeisen uutta. Siirsin tutkimusaineiston jokaisesta kirjutusta puvusta ja asusteesta tarkat kuvat analyysiohjelmaan. Kuvat toimivat primaaridokumentteina analyysiohjelmassa. Koodasin primaaridokumenteista analyysirungon ja tutkimuskysymysteni mukaisia asioita. Koodeista muodostin analyysirungon ja tutkimuskysymyksieni mukaisia koodiperheitä, jotka nimesin. Vaikka laadullisessa tutkimuksessa määrillä ei ole merkitystä, analyysiohjelman koodeista tuottamasta avainsanapilvestä käy oivallisesti ilmi ne asiat, jotka nousivat tutkimusaineistosta selvimmin esille (liite 3).

Muodostin Atlas.ti-analyysiohjelmalla koodeista koodiverkostot, joiden avulla analysoin vastauksia tutkimuskysymyksiin kirjontojen teknisistä ratkaisuksista ja sommittelun keinoista. Nämä toimivat erinomaisena pohjana tulososiota kirjoittaessani. Atlas.ti-ohjelman avulla oli helppo palata kuvien avulla kirjontojen yksityiskohtiin, joita sai tietokoneen näytöllä suurennettua. Atlas.ti-ohjelma toimi tutkielmani apuvälineenä auttaen organisoimaan tutkimusaineistoon liittyvät asiat ja toisaalta järjestämään ne loogisella ja helposti käsiteltävällä tavalla. Analyysirungon mukaisia asioita koodatessani olin mahdollisimman huolellinen.

Tutkimustuloksia kirjoittaessani vertasin tutkimusaineiston puvuista, asusteista ja kirjonnoista tekemiäni havaintoja kotimaisesta salonkimuodista jo tiedettyyn sekä haute couture -kirjonnoista kertoviin lähteisiin. Pukuaineiston edustavuuden arvioimiseksi keräsin vertailuaineistoa kotimaisten salonkien kirjottujen pukujen lehtikuvista ja kirjallisuudessa olevista kuvista. Kyseisistä kuvista sain vihjeitä Ritva Koskennurmi-Sivosen tutkimuksista ja Satu Lahden pro gradu -tutkielmasta. Lisäksi tutkin mikrofilmeiltä Omin käsin -lehden vuosikerrat 1945–1972. Ritva Koskennurmi-Sivosen

(2002) *Salonki muoti lehdissä* -teoksen perusteella minulle selvisi, että *Omin käsin* -lehti sisältäisi eniten myös lähikuvia kirjonnoista. Lehdistä saaduissa kuvissa painotuivat samat ateljeet kuin omassa tutkimusaineistossani. Kotimaisten salonkipukujen vertailuaineiston perusteella voi tehdä lähinnä päätelmiä kirjontojen sommittelusta ja mahdollisten kuvatekstien perusteella myös materiaaleista. Sekundaariaineisto kuitenkin tuki tutkimusaineistosta tekemiäni havaintoja.

Olen lisäksi vertaillut tutkimusaineistosta tekemiäni havaintoja haute couture- ja couturepukujen kuviin. Kuvien kohdalla on vaikeaa noudattaa loogisuutta. Oma yleiskuva esimerkiksi haute couture -pukujen kirjonnoista muuttuu sitä mukaa, mitä enemmän kuvia ja vertailuaineistoa näkee. Jonkin asian ottaminen vertailuun ja toisen jättäminen pois on aina subjektiivinen valinta. Haute couture pukujen ja -kirjontojen tarkoituksena on kuitenkin antaa vertailukohtaa kotimaisten pukujen kirjonnoille. Olen valinnut tutkielmaan sellaisia kuvia, joissa myös teknillisiä ja rakenteellisia yksityiskohtia olisi nähtävillä.

Olen tietoisesti luonut kertomusta tutkimusaineistosta tekemiäni havaintojen tueksi, jotta kokonaisuus olisi eheä ja mielenkiintoinen eikä vain tekninen selostus. Olen kuvaillut mahdollisimman tarkasti sekä Lunéville-kirjontatekniikan, että kotimaisissa salonkivaatteissa käytetyt kirjontapistot. Tämä siksi, että olen voinut osoittaa näiden kahden kirjontaperinteen erot, mutta myös kuvaillakseni käsityötekniikat mahdollisimman tarkasti. Silpalan (1990, s. 19) mukaan esineanalyysissä tulisi pyrkiä niin tarkkaan sanalliseen ja kuvalliseen esineen kuvaukseen, että sen perusteella pystyttäisiin luomaan uusi vastaava tuote. Pukuanalyysinä esimerkiksi havainnollistetaan usein piirroksin ja kuvin. Tästä syystä olen liittänyt tulososion yhteyteen tarkkoja kuvauksia ja kuvia esimerkiksi kirjonnoissa käytetyistä materiaaleista ja pistoista. Toisaalta olen liittänyt tulososioon myös kuvia tutkimusaineistosta tekemiäni ja esittämiäni havaintojen yhteyteen, perustellakseni kuvin analysoimiani tuloksia.

Tutkimusaineiston analyysin ja vertailuaineiston pohjalta sain vastauksia osaan tutkimuskysymyksistäni. Osaa vastauksista jouduin täydentämään ja päättämään tutkimusaineiston ja lähdekirjallisuuden perusteella. Osa vastauksista oli todennäköisiä, mutta ei

täysin varmoja. Esitin tekemäni havainnot, analysoimani aineiston ja saamani tulokset mahdollisimman totuudenmukaisesti, monipuolisesti ja selvästi. Tehtyyn analyysiin ja saatuihin tuloksiin vaikutti kokemukseni ensikertalaisena esinetutkijana ja toisaalta esitietoni tutkittavasta aiheesta.

Kotimaisten salonkien kirjontoja on aiemmin tutkittu osana yksittäisen salongin toimintaa, kuten Ritva Koskennurmi-Sivonen on tutkinut Atelier Riitta Immosta ja Satu Lahti Salon Kaarlo Forsmania. Lahden pro gradu tutkielmassa on eritelty myös Salon Kaarlo Forsmanin pukujen koristelutapoja eri vuosikymmenillä. Tässä yhteydessä Lahti on sivunnut myös helmikirjontoja. Koskennurmi-Sivosen tutkimusten havainnot keskittyvät enemmän kirjojan ja muotisuunnittelijan työnjakoon sekä itse suunnittelu-prosessiin. Itse kirjontatekniikkaa eivät Koskennurmi-Sivonen tai Lahti ole analysoineet. Tutkielmani ydin on kotimaisissa salonkipuvuissa ja -asusteissa käytetty helmi- ja nyörikirjonta sekä niissä käytetyt tekniset ratkaisut, materiaalit ja sommittelulliset näkökohdat. Tällä saralla tutkielmani on ensimmäinen aiheesta.

Kotimainen salonkimuoti on aito helmi kotimaisessa käsityöperinteessä. Niin suunnittelussa kuin käsin tehdyissä työvaiheissa on paljon huomionarvoista ja arvokasta, jota tulisi tutkia ja joka tulisi säilyttää. Esineet, tässä tutkielmassa puvut, asusteet ja niiden kirjonnat ovat lähtökohtia tutkimukselle, osana suurempaa kokonaisuutta. Kawamuran (2011, s. 92) mukaan pukuhistorioitsijat ja museoiden kuraattorit tekevät esinepohjaista tutkimusta, jossa heidän ensisijaisia tiedonlähteitään ovat itse esineet. He tutkivat esineiden historiaa, niiden suhdetta toisiin esineisiin, ihmisiin, ideoihin ja ajanjaksoon. Ilman asiantuntemusta ja taitoa ei pukututkimusta kuitenkaan voi suorittaa. Siksi käsityötieteen parissa opiskelevat ja työskentelevät henkilöt ovat tärkeässä asemassa tutkimaan ja tallettamaan tietoa muun muassa salonkimuodin aarteista.

Couturemuodille tyypillistä ja kiehtovaa on sen niin sanottu näennäinen yksinkertaisuus. Tärkeä tekijä tämän kaltaisen kokonaisuuden aikaansaamisessa on mestarillinen muodonanto vaatteelle. Puvun koristeellisella sommittelulla saadaan puvun perusmuodon ja -linjojen lisäksi paljon aikaan. Haute couture -pukujen kirjonnat ovat miltei taianomaisia. Näiden luomusten takana on äärimmäinen käsityötaito, mutta myös

armoton silmä sommittelulle. Usein puhutaan tietyn muotitalon tai suunnittelijan tyylistä. Kirjottujen haute couture -pukujen kohdalla tähän tyyliin vaikuttaa kirjontatalo ja sen suunnittelija. Mielenkiintoista olisi tutkia, millaisia sommittelun keinoja tietty haute couture -kirjontatalo on käyttänyt eri muotitalojen ja -suunnittelijoiden kohdalla. Mitkä ovat ne sommittelulliset tekijät, jotka luovat kunkin muotitalon tai -suunnittelijan tyylin ja toisaalta erottavat ne toisistaan?

Helmikirjonta pukujen koristelukeinona on työläs ja aikaa vievä. Kotimaisissa käsityöntekijöissä tämä taito ja resurssit ovat hyvin harvalla. Helmikorujen valmistaminen on kuitenkin monien harrastus ja siltä saralta löytyy paljon taitoa ja asiantuntemusta. Salonkipukujen kirjojat valmistivat pukukirjontojen lisäksi pukukoruja niin salongeille kuin myös freelancetöinä. Pukukorujen valmistuksessa pätivät ainakin osittain erilaiset pistot ja kiinnitystavat kuin suoraan pukuun kirjottaessa. Oman mielenkiintoisen tutkimusalueen muodostavatkin salonkien pukukorut, niiden suunnittelulliset ja sommittelulliset lähtökohdat, käyttökohteet ja valmistustekniikka. Pukukorut ovat asia, joka soveltuu myös nykypäivän ideaaliin muuntelukykyisestä vaatteesta, joka sopivilla pukukoruilla taipuisi myös juhlaan.

LÄHTEET

Henkilökohtaiset tiedonannot

Haye, A. de la, 07.05.2014, yleisöluento esinetutkimuksesta, Helsingin yliopisto, käsityönopeettajan koulutus.

Koskennurmi-Sivonen, R., 28.03.2014; 15.07.2015, kotimaisten salonkien kirjonnat ja niissä käytetyt materiaalit, Helsingin yliopisto, käsityönopeettajan koulutus

Saajoranta, K., 18.1.2012, Solveig Savolaa koskeva haastattelu. Haastattelija Ritva Koskennurmi-Sivonen.

Lehdet

Eeva 1/1956

Eeva 12/1963

Eeva 5/1967

Eeva 2/1968

Omin käsin 4/1946

Omin käsin 1/1948

Omin käsin 3/1955

Omin käsin 1/1959

Omin käsin 3/1959

Omin käsin 1/1960

Omin käsin 1/1963

Omin käsin 3/1963

Omin käsin 3/1964

Omin käsin 3/1967

Omin käsin 1/1968

Omin käsin 4/1968

Viuhka 2/1948

Kirjallisuus

Alasuutari, P. (2011). *Laadullinen tutkimus 2.0*. Tampere: Vastapaino.

Blum, D. E. (2003). *Shocking! The Art and Fashion of Elsa Schiaparelli*. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art.

Bourne, S. (2007). Kultakirjonta. Teoksessa K. Hemingway (toim.) *Kaikki kirjonnasta* (ss. 266–281). Helsinki: WSOY.

Castro, F. di (1994). 1900–1960 *L'Alta Moda Capitale*. Torino e Le Sartorie Torinesi Collezione Roberto Devalle. Italia: Fabbri Editori.

- Chenoune, F. (2007). *Dior 60 Years of Style: From Christian Dior to John Galliano*. Lontoo: Thames & Hudson Ltd.
- Cox, S. (2013). *Bead Embroidery*. Kent: Search Press Limited.
- Davis, M. (1980). *Visual Design in Dress*. Englewood Cliffs (NJ): Prentice-Hall.
- Egler, Z. (2012). Embroidery in the 1920s. Teoksessa O. Saillard & A. Zazzo (toim.) *Paris Haute Couture* (ss. 122–125). Pariisi: ESFP.
- Ernoult-Gandouet, M. (1997). Du New Look à 1957. Teoksessa *Le musée Christian Dior* (ss. 17–). Pariisi: Serpa pour l'Oeil.
- Farnault, H. (2014). *Haute Couture Ateliers. The Artisans of Fashion*. New York: Vendome Press
- Fashion Television (1987). *Haute Couture Embroidery*. Viitattu 03.06.2015. http://www.theswellelife.com/swelle_life/2011/12/floral-friday-au-revoir-francois-lesage.html
- Fauque, C. (1996a). Lesage. Teoksessa B. Remaury (toim.) *Dictionnaire de la Mode Au XX E Siecle* (s. 332). Pariisi: Éditions du Regard.
- Fauque, C. (1996b). Rébé. Teoksessa B. Remaury (toim.) *Dictionnaire de la Mode Au XX E Siecle* (s. 466). Pariisi: Éditions du Regard.
- Frankel, S. (2011). *Farewell to man who gave haute couture its shimmer*. The Independent. Viitattu 04.06.2015. <http://www.independent.co.uk/news/people/news/farewell-to-man-who-gave-haute-couture-its-shimmer-6270741.html>
- Gatto, J., Porter, A., Selleck, J. (1978). *Exploring Visual Design*. Worcester, Massachusetts: Davis Publications.
- Giltsoff, N. (1971). *Fashion bead embroidery*. London: Batsford.
- Girard, R. (1974). *Color and Composition. A Guide for Artists*. New York: Van Norstrand Reinhold Company.
- Giroud, F. (1987). *Dior. Christian Dior 1905–1957*. New York: Rizzoli.
- Golbin, P. (toim.) (2009). *Madeleine Vionnet*. New York: Rizzoli.
- Haye, A. de la (2008). Material Evidence. London Couture 1947–1957. Teoksessa C. Wilcox (toim.) *Golden Age of Couture. Paris and London 1947–1957* (ss. 89–108). Lontoo: W&A Publishing.
- Heikkilä-Rastas, M. (2003). *Muodin vai muodon vuoksi?: couturemuodin ja muotoilun vaikutukset Kaisu Heikkilä Oy:ssä 1950-luvulta 1980-luvun alkuun suunnittelijan näkökulmasta*. Sarja. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.
- Heikkinen, A. (1996). *Menneisyyttä rakentamassa*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Horniblow, L. (2007). Helmikirjonta. Teoksessa K. Hemingway (toim.) *Kaikki kirjonnasta* (ss. 282–297). Helsinki: WSOY.
- Horwell, V. (2011). *François Lesage obituary*. The Guardian. Viitattu 04.06.2015. <http://www.theguardian.com/fashion/2011/dec/05/francois-lesage>
- Hurel (2008). *Hurel Textiles & Broderies*. Viitattu 02.06.2015. <http://www.hurel.fr>
- Ibero (2014). *Historia: 1950-luku*. Viitattu 04.07.2015. <http://www.yritys.iberofinland.fi/historia/>
- Jakobs, L. (1995). *The Art of Haute Couture*. New York: Abbeville Press.

- Kalela, J. (2001). Historiantutkimus ja jokapäiväinen historia. Teoksessa: J. Kalela & I. Lindroos (toim.). *Jokapäiväinen historia* (ss. 11–26). Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Kalela, J. (2002). *Historiantutkimus ja historia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Kamitsis, L. (2000). *Lesage*. Pariisi: Éditions Assouline.
- Kaukinen, L. (2006). Materiaalisen kulttuurin tutkiminen käsityötieteessä. Tapauksena tekstiilien ja vaatetuksen tutkiminen. *Ennen ja nyt 2* (ss. 1–12). Historian tietosanomat. Teema: Materiaalisen kulttuurin historiaa. Viitattu 10.03.2015. http://www.ennenjanyt.net/2006_2/referee/kaukinen.pdf
- Kawamura, Y. (2011). *Doing research in fashion and dress: an introduction to qualitative methods*. Oxford: Berg.
- Kopisto, S. (1997). *Moderni chic nainen: muodin vuosikymmenet 1920-1960*. Helsinki: Museovirasto.
- Koskennurmi-Sivonen, R. (1998). *Creating a Unique Dress. A study of Riitta Immonen's Creations in the Finnish Fashion House Tradition*. Helsinki: Akatiimi.
- Koskennurmi-Sivonen, R. (2001). Helsingin muotialongit. Teoksessa: M. Aav, R-L. Haavisto, M. von Knorring, P. Vekkelä & E. Viljanen (toim.) *Visio ja taito. Suomalaisen muodin viisi vuosikymmentä* (ss. 5–9). Helsinki: Taideteollisuusmuseo.
- Koskennurmi-Sivonen, R. (2002). *Salonkimuoti lehdistössä*. Hamina: Akatiimi Oy.
- Koskennurmi-Sivonen, R. (2008). *Muotitaiteilija Riitta Immonen: vaatteita naisille työhön, juhlaan, vapaa-aikaan*. Helsinki: Multikustannus Oy.
- Koskennurmi-Sivonen, R. (2014). Luonnokset muodinluojan työssä. Teoksessa A. Nuutinen, P. Fernström, S. Kokko & H. Lahti *Suunnittelusta käsin. Käsityön tutkimuksen ja opetuksen vuoropuhelua* (ss. 27–50). Helsingin yliopisto: Käyttäytymistieteellinen tiedekunta, Opettajankoulutuslaitos.
- Koskennurmi-Sivonen, R. (2014). *Tammikuu: Iltapuku 1960-luvulta – Atelier Riitta Immonen*. Tekstiilikulttuuriseura, kuukauden tekstiili. Viitattu 13.04.2015. <http://www.tekstiilikulttuuriseura.fi/48>
- Koskennurmi-Sivonen, R. (tulossa). Knitted fashion: a case history of Finnish couture. Teoksessa J. Craik & S. Peoples (toim.) *The Fashion Studies Book*. Lontoo: Routledge.
- Lahti, S. (2010). *Ateljeevaatteen valmistuksen työtavat Salon Kaarlo Forsmanin tuotannossa*. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto. <https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/20091/ateljeev.pdf?sequence=1>
- Lappalainen, P., Almay, M. (1996). *Kansakunnan vaatettajat*. Porvoo: WSOY.
- LeCavozin-Mille, L. (2005). *Haute couture. Artisans-paruriers & couturiers*. Pariisi: Neva Editions.
- Lehtinen, I. (1999). *Marien mekot : volgansuomalaisten kansanpukujen muutoksista*. Helsinki: Suomalais-ugrilainen Seura.
- Marly, M. de (1980). *The history of haute couture 1850-1950*. Lontoo: Batsford.
- Martin, R., Koda H. (1995). *Haute Couture*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Meinander, H. (2014). *Suomen historia*. Helsinki: Schildts & Söderströms.
- Miller, L. (2008). Perfect Harmony. Textile Manufactures and Haute Couture 1947–1957. Teoksessa C. Wilcox (toim.) *Golden Age of Couture. Paris and London*

- 1947–1957 (ss. 113–135). London: W&A Publishing.
- Mulvey, K. (2008). 1900–1929. Teoksessa E. Baxter-Wright, K. Clarkson, S. Kennedy & K. Mulvey *Vintage Fashion. Muodin vuosikymmenet* (ss. 10–35). Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.
- Mulvey, K. (2008). 1940-luku. Teoksessa E. Baxter-Wright, K. Clarkson, S. Kennedy & K. Mulvey *Vintage Fashion. Muodin vuosikymmenet* (ss. 60–83). Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.
- Palmer, A. (2001). *Couture & commerce: The transatlantic fashion trade in the 1950s*. Vancouver: UBC Press.
- Palmer, A. (2008). Inside Paris Haute Couture. Teoksessa C. Wilcox (toim.) *Golden Age of Couture. Paris and London 1947–1957* (ss. 63–83). London: W&A Publishing.
- Palmer, A. (2013). Looking at Fashion: The Material Object as Subject. Teoksessa S. Black, A. de La Haye, J. Entwistle, A. Rocamora, R. Root. & H. Thomas *The handbook of fashion studies* (ss. 268–300). London: Bloomsbury Academic.
- Paulicelli, E. (2004). *Fashion under fascism: beyond the black shirt*. Oxford: Berg.
- Peltonen, M. (1999). *Mikrohistoriasta*. Helsinki: Gaudeamus.
- Pusa, U., 1979. *Väri - muoto - tila*. Espoo: Otakustantamo.
- Rovio, T. (2006). *Ateljeepukujen eleganssia. A touch of Elegance: the Art of Couture Clothing*. Tampereen museoiden julkaisuja 89. Tampere: Tampereen museot.
- Saillard, O. (2012). Swarovski, Supplier to the Fashion Industry since 1895. Teoksessa O. Saillard & A. Zazzo (toim.) *Paris Haute Couture* (ss. 8–9). Paris: ESFP.
- Seeling, C. (2001). *Muoti: suunnittelijoiden vuosisata 1900-1999*. Köln: Könemann.
- Seppälä, M-L., Bovellan, R., Mikkilä K. (1979). *Kirjonta*. Helsinki: Otava.
- Shaeffer, C. (1993). *Couture sewing techniques*. Newtown: Taunton Press.
- Silpala, E. (1990). Kenttätyö ja esineanalyysi arteologian tutkimusmenetelminä. *Arteologi 1*. Hämeenlinna: Suomen käsiteollisuuden ammatti-, kulttuuri- ja tutkimusseura Ry.
- Silpala, E. (1991). Esineiden olemus tutkimuskohteena. *Arteologi 2*. Hämeenlinna: Suomen käsiteollisuuden ammatti-, kulttuuri- ja tutkimusseura Ry.
- Simon, M. (1996). *Les métiers de l'élégance*. Pariisi: Chêne.
- Stemp, S. (2009). *The Glamour of Bellville Sassoon*. Englanti: ACC Editions.
- Swift, G. (1984). *The Batsford Encyclopaedia of Embroidery Techniques*. London: B. T. Batsford.
- Taylor, L. (2013). Fashion and Dress History: Theoretical and Methodological Approaches. Teoksessa Black, S., Haye, A. de la, Entwistle, J., Rocamora, A., Root, R. & Thomas, H. *The handbook of fashion studies* (ss. 23–43). London: Bloomsbury Academic.
- Troup, K. (2007). Ennen kuin aloitat. Teoksessa K. Hemingway (toim.) *Kaikki kirjonnasta* (ss. 12–41). Helsinki: WSOY.
- Tuomi, J., Sarajärvi A. (2002). *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Helsinki: Tammi.
- White, N. (2000). *Reconstructing Italian fashion: America and the development of the Italian fashion industry*. Oxford: Berg.
- Whyte, K. (1974). *Design in embroidery*. London: Batsford.

- Wilcox, C. (2008). Introduction. Teoksessa C. Wilcox (toim.) *Golden Age of Couture. Paris and London 1947–1957* (ss. 11–28). Lontoo: W&A Publishing.
- Wilcox, C. (2008). Embroidery. Teoksessa C. Wilcox (toim.) *Golden Age of Couture. Paris and London 1947–1957* (ss. 136–137). Lontoo: W&A Publishing.
- Zazzo A. (2012). Artisans of Couture. Teoksessa O. Saillard & A. Zazzo (toim.) *Paris Haute Couture* (ss. 114–117). Pariisi: ESFP.

KUVAT

- Kuvat 1. ja 2. Norman Hartnellin, Kuningatar Elisabeth II:n Pariisiin vierailulle vuonna 1957, suunnittelema iltapuku. Puvun kirjontojen materiaaleina on käytetty lasihelmiä, timantteja, helmiäisiä, kultaisia ja erimuotoisia helmiä sekä kultaisia terälehtiä. Kuva V&A Collection. (<http://collections.vam.ac.uk/item/O16820/the-flowers-of-the-fields-evening-dress-hartnell-norman/>.)
- Kuva 3. Irene Galitzinen (Roma) vuonna 1962 valmistama kukallinen, hihatton iltapuku, jonka päällä on yhteensopiva, kauttaaltaan helmikirjottu jakku. Kuva Pitti Palace, Florence, TA 3898/9. (White, 2000, s. 81.)
- Kuva 4. Toilen perusteella valmistettu paperikaava, johon on piirretty ja väritetty kirjottava malli. Kuva Alexis Lecomte. (Farnault, 2014, s. 102.)
- Kuva 5. Lunéville-tekniikan mukainen kirjontamallin pistely kuultopaperille. Kuva Alexis Lecomte. (Farnault, 2014, s. 108.)
- Kuva 6. Lunéville-tekniikan mukainen kuvion siirtäminen kankaalle, pistellyn kuultopaperin läpi. Kuva Alexis Lecomte. (Farnault, 2014, s. 108.)
- Kuva 7. Chanelin muotitalon kirjottavia puvun osia kiinnitettyinä kirjontakehyksiin. Kuva Susie Faves. (http://stylebubble.co.uk/style_bubble/2015/03/behind-the-seams-at-chanel.html.)
- Kuva 8. Lunéville-tekniikan mukainen puvunosan kiinnittäminen kirjontakehykseen. Kuva Alexis Lecomte. (Farnault, 2014, s. 99.)
- Kuva 9. Lunéville-tekniikan mukainen koukku, muut työvälineet ja työskentelyasento. Kuva Alexis Lecomte. (Farnault, 2014, s. 108.)
- Kuva 10. Tekniikkakuva tambour-koukulla tehtävästä ketjusilmukasta. (Shaeffer, 2001, s. 206.)
- Kuvat 11. ja 12. Schiaparellin vuonna 1938 julkaistusta sirkus-kokoelmasta olevien iltabolerojen etukappaleiden kirjontaa. Kuva Patrice Stable. (White, 1995, ss. 168–169.)
- Kuvat 13. ja 14. Näytönkaappaus-kuva tietokoneen Atlas.ti -ohjelmasta, johon on koodattu tutkimustehtävien kannalta olennaisia asioita tutkimusaineiston puvuista ja asusteista.
- Kuva 15. Solveig Savolan lyhythihainen ja -helmainen puku on valmistettu satiinista. Kuva Hannu Sivonen.
- Kuva 16. Salon Kaarlo Forsmanin näyttävä iltapuku on valmistettu krepistä. Kuva Ritva Koskennurmi-Sivonen.
- Kuva 17. Atelier Riitta Immosen iltapuvun kanssa yhteen sopivaksi valmistettu iltalaukku on valmistettu kobeliinista. Kuva Kimmo Lindeman.
- Kuva 18. Atelier Riitta Immosen henkilökohtainen musta jakku on valmistettu zibelinistä. Kuva Kimmo Lindeman.
- Kuva 19. Atelier Riitta Immosen iltapuvun uniikki kangas on valmistettu silkkigabardiinista. Kuva Kimmo Lindeman.
- Kuva 20. Salon Ståhlbergin pitkän iltapuvun yläosaa peittää helmikirjonta. Kuva Hannu Sivonen.

- Kuva 21. Atelier Riitta Immosen pitkä iltapuku, jonka pääntien vasen puoli on koristeltu helmikirjonnalla ja nyöriapplikaatiolla. Kuva Kimmo Lindeman.
- Kuva 22. Salon Kaarlo Forsmanin näyttävässä turkoosissa iltapuvussa loisteliaat kirjonnat luovat asettelullaan pukuun muotoa ja optisen illuusion kaventuvasta vyötäröstä. Kuva Satu Lahti.
- Kuva 23. Salon Kaarlo Forsmanin Savoy-nimisen iltapuvun yläosaan on kirjottu yli tuhat kristallihelmeä, jotka reunustavat myös puvun kanssa käytettävän iltaviitan suoraa reunaa. Kuva Ensio Liesmaa, Eeva 12/1963, s. 54.
- Kuva 24. Eva Taimin suunnittelema pukukoru. Kuva Ritva Koskennurmi-Sivonen.
- Kuva 25. Eva Taimin kristallihelmin koristelemat napit. Kuva Tuovi Nousiainen. (Omin käsin 1/1968.)
- Kuvat 26. ja 27. Givenchyn näyttävällä pukukorulla koristeltu musta iltapuku. Kuvat Karin L. Willis. (Martin R. & Koda H., 1995, ss. 127-128).
- Kuva 28. Riitta Immoselta saatuja erilaisia siemenhelmiä sametin päällä. Kuva Sanna Lindeman.
- Kuva 29. Kirjontatalo Lesagen Lunéville-tekniikalla valmistumassa olevassa Schiaparellin sirkus-kokoelmaan kuuluvassa jakun osassa on siemenhelmillä luotu pintaa. Kuva Jean-Bernard Naudin. (Simon, 1996, s. 92).
- Kuva 30. Atelier Riitta Immosen iltapuvussa siemenhelmiä on käytetty onnistuneesti eri kohdissa helmistä ja nyöristä valmistettua kokonaisuutta. Kuva Sanna Lindeman.
- Kuva 31. Atelier Riitta Immosen iltalaukussa siemenhelmet ovat osana helmitypsua. Kuva Kimmo Lindeman.
- Kuva 32. Salon Kaarlo Forsmanin puvussa siemenhelmiä on aseteltu kierteisesti lehtivanoihin. Kuva Ritva Koskennurmi-Sivonen.
- Kuva 33. Atelier Riitta Immosen puvussa siemenhelmistä on muodostettu kolmiulotteisia muotoja asettamalla villalankaa vierekkäin olevien siemenhelmivanojen alle tai jättämällä vanat löysiksi. Kuva Kimmo Lindeman.
- Kuva 34. Riitta Immoselta saatuja erilaisia putkihelmiä sametin päällä. Kuva Sanna Lindeman.
- Kuva 35. Salon Ståhlbergin iltapuvussa putkihelmillä on valmistettu kukka- ja lehtikuvioiden ääriiviivat. Kuva Kimmo Lindeman. Kuva 36. Atelier Riitta Immosen vihreissä kengissä putkihelmiä on asetettu jonoksi, josta syntyy valuva vaikutus. Kuva Kimmo Lindeman.
- Kuva 37. Atelier Solveig Savolan sinisessä satiinipuvussa putkihelmet muodostavat keskustasta ulospäin suuntautuvan vaikutelman. Kuva Kimmo Lindeman.
- Kuva 38. Riitta Immoselta saatuja erilaisia helmiäishelmiä sametin päällä. Kuva Sanna Lindeman.
- Kuva 39. Atelier Riitta Immosen jäänvihreässä iltapuvussa on käytetty run-

- saasti toistensa kanssa samankokoisia helmiäishelmiä. Kuva Kimmo Lindeman.
- Kuva 40. Atelier Riitta Immosen vihreissä korkokengissä on rohkeasti yhdistetty erikokoisia ja -värisiä helmiäishelmiä. Kuva Kimmo Lindeman.
- Kuva 41. Atelier Riitta Immosen pikkuiltapuvun kanssa yhteensopivassa iltalaukussa säihkyvät kristallihelmet. Kuva Sanna Lindeman.
- Kuva 42. Atelier Solevig Savola on käyttänyt mustia erikokoisia ja -maliisia kristallihelmiä mustan juhlapuvun pääntiellä. Kuva Kimmo Lindeman.
- Kuva 43. Marjatta Siistosen kirjoma, Atelier Riitta Immosen uniikki, käsin valmistettu Sport-malliston liivi. Kuva Hannu Sivonen. (Koskennurmi-Sivonen, 2008, s. 194).
- Kuva 44. Atelier Riitta Immosen tumma nahkainen iltalaukku säihkyä valossa kivihiilihelmien ansiosta. Kuva Sanna Lindeman.
- Kuva 45. Atelier Solveig Savolan valmistamassa käyttämättä jääneen puvunosan kirjonnassa, kristallihelmi on sijoitettu kuvion keskushelmeksi. Kuva Sanna Lindeman.
- Kuva 46. Riitta Immoselta saatuja erilaisia paljetteja sametin päällä. Kuva Sanna Lindeman.
- Kuva 47. Tuntemattoman valmistajan puvussa paljetti on yhdistetty siemen- ja putkihelmen kanssa. Kuva Kimmo Lindeman.
- Kuva 48. Atelier Riitta Immosen tummansinisessä juhlapuvussa on täytetty metallilangalla luodun kuvion keskusta kirkkain paljetein. Kirjonta Marjatta Siistonen. Kuva Kimmo Lindeman.
- Kuva 49. Atelier Riitta Immosen kolmionmallisessa irtokauluksessa on käytetty muotoiltuja paljetteja osana kirjontaa. Kirjonta Marjatta Siistonen. Kuva Kimmo Lindeman.
- Kuva 50. Pirkko Leinon, Atelier Riitta Immosessa valmistama kokeilu Armi Kuuselan vuoden 1952 Miss Universum-kilpailupukua varten. Kuva Kimmo Lindeman. (Koskennurmi-Sivonen, 1998, s. 149.)
- Kuva 51. Atelier Riitta Immosen iltalaukun siemenhelmin ja strassein valmistettu kirjonta, noudattaa laukun päämateriaalin kukkakuvioita. Kuva Sanna Lindeman.
- Kuvat 52. ja 53. Atelier Riitta Immosen boleromaisessa jakussa strassit kiinnittyvät kankaan nurjalla puolella olevaan vastakappaleeseen. Kuvat Sanna Lindeman.
- Kuva 54. Valkoinen verkkomainen kangas, josta on purettu siemenhelmiä muuhun kirjontaan. Kuva Sanna Lindeman.
- Kuva 55. Iberon logolla varustetut violetti kannelliset helmipurkit. Kuva Sanna Lindeman, 2014.
- Kuva 56. Atelier Riitta Immosen violetissa iltapuvussa koristenauhaa on käytetty rajaamaan kuvion ulkoreunaa. Kuva Kimmo Lindeman.
- Kuva 57. Atelier Riitta Immosen kolmionmallisessa irtokauluksessa on käytetty valkoista soutachenauhaa ja toista koristenauhaa rinnakkain rajaa-

- maan kuviota, jonka ympärille muu kirjonta on muodostettu. Kuva Sanna Lindeman.
- Kuva 58. Atelier Riitta Immosen lyhythihaisessa 1960-luvulta peräisin olevassa iltapuvussa on käytetty saman hopeapitsiä eri osissa hihankirjontaa. Hopeapitsielementtejä yhdistää hopeinen koristepunos, jolla on luotu siksak-kuviota korkeussuunnassa. Muu kirjonta on muodostettu koristepunoksella ja hopeapitsillä valmistetun pohjan päälle. Kuva Kimmo Lindeman.
- Kuva 59. Atelier Riitta Immosen mustassa kenkäparissa koristenauhaa on käytetty muodastamalla siitä kengän mallia mukaileva V-muoto. Kuva Kimmo Lindeman.
- Kuva 60. Atelier Riitta Immosen iltalaukussa on koristenauha asetettu reunaosastaan päällekkäin, kuvio-osan sijoittuessa vastakkaisiin suuntiin. Kuva Kimmo Lindeman.
- Kuva 61. Atelier Riitta Immosen musta-valkoisessa iltapuvussa koristenauha on sijoitettu boordimaisesti puvun ylä- ja alaosan saumakohtaan. Kuva Kimmo Lindeman.
- Kuva 62. Atelier Riitta Immosen mikroshortseissa koristenauha on sijoitettu lahkeensuuhun. Kuva Kimmo Lindeman.
- Kuva 63. Ulla Berghin neulajakun pää- että kirjontamateriaalit ovat mohair-lankaa. Kuva Ritva Koskennurmi-Sivonen.
- Kuva 64. Salon Kaarlo Forsmanin iltapuvussa helmet on kiinnitetty vaalealla ompelulangalla. Kuva Sanna Lindeman.
- Kuva 65. Atelier Riitta Immosen violetissa iltapuvussa kirjontalanka on valittu kiinnitettävän materiaalin eli valkoisten helmien ja kultaisen nyörin mukaan. Kuva Kimmo Lindeman.
- Kuva 66. Atelier Riitta Immosen iltapuvussa kirjojen kiinnityslankaa muuttuu puvun materiaalin värin muuttuessa valkoisesta mustaksi. Kuva Kimmo Lindeman.
- Kuva 67. Salon Ståhlbergin yönsinisessä samettipuvussa kirjonta on toteutettu harsomaiselle materiaalille, joka on sitten kiinnitetty varsinaiseen pukukankaaseen. Kuva Ritva Koskennurmi-Sivonen.
- Kuva 68. Atelier Riitta Immosen näyttävässä iltapuvun koristelussa on leikittely helmien lisäksi kankailla. Kuva Kimmo Lindeman.
- Kuvat 69. ja 70. Atelier Solveig Savolan, 1960-luvulta peräisin olevassa juhlapuvussa, puvun näyttävä kirjonta on valmistettu vuorikankaan läpi. Kuvat Kimmo Lindeman.
- Kuva 71. Atelier Riitta Immosen iltapuvun hihaan sijoitettu kirjonta on tehty kaikkien kangaskerrosten läpi. Kuva Kimmo Lindeman.
- Kuva 72. Atelier Riitta Immosen 1940-luvulla valmistaman boleromaisen jakun kirjontapistot näkyvät kankaan nurjalle puolelle. Kuva Sanna Lindeman.
- Kuva 73. Atelier Riitta Immosen kirjomien kenkien pistot näkyvät kengän sisältä. Kuva Sanna Lindeman.
- Kuva 74. Marjatta Siistosen kirjoman iltapuvun kirjonnin nurja puoli. Kuva Kimmo Lindeman.

- Kuva 75. Salon Kaarlo Forsmanin vaalean beigen puvun kirjonnin nurja puoli on kirjontapistojen näkymisestä huolimatta, yleisilmeeltään siisti ja pukukankaaseen sopeutuva. Kuva Sanna Lindeman.
- Kuvat 76 ja 77. Atelier Nina Bergmannin vuonna 1958 valmistetun, yksiolkaimisen, fuksianpunaisen silkkipreppii-iltapuvun etuosa on koristeltu diagonaalilla helmikirjoilulla. Kirjontapistot ovat näkyvissä puvun nurjalla puolella. Kirjontalanka on valittu kiinnitettävien kirjontamateriaalien mukaan. Kuvat Reetta Tervakangas ja Ritva Koskennurmi-Sivonen. (Rovio, 2006).
- Kuva 78. Solveig Savolan, Salon Ståhlbergille 1940-luvulla kirjomassa iltapuvussa helmet on kiinnitetty ohuella ompelulangoilla, jotka on aloitettu ja päätelty solmuin. Kuva Sanna Lindeman.
- Kuva 79. Atelier Solveig Savolan kirjomassa kaitaleeseen on harsittu apulankoja luultavasti kirjonnin tueksi. Kuva Sanna Lindeman.
- Kuva 80. Musta kuva kalkkiopaperista ja mallista Omin käsin-lehdestä (4/1964, s. 25.)
- Kuva 81. Atelier Riitta Immosessa on valmistettu ainakin osasta kirjoja koetilkku, kuten tämä helmi- ja nyörikirjontakokeilu. Kuva Sanna Lindeman.
- Kuva 82. Kirjoja Pirkko Leinon eri kirjontatekniikoin erilaisille pohjamateriaaleille valmistamia koetilkkuja. Kuva Ritva Koskennurmi-Sivonen.
- Kuva 83. Atelier Riitta Immosen kokeilu kultanauhapohjalle. Kuva Sanna Lindeman.
- Kuva 84. Tunteettoman valmistajan lyhyessä juhlapuvussa yksittäiset helmet on kiinnitetty helmipistoin. Kuva Kimmo Lindeman.
- Kuva 85. Helmipisto. (Horniblow, 2007, s. 288.)
- Kuva 86. Helmihapsu. (Horniblow, 2007, s. 288.)
- Kuva 87. Atelier Riitta Immosen, 1960-luvulta peräisin olevassa iltalaukussa kirjonta on sijoitettu laukun yläreunaan, johon helmihapsuilla aikaan saatu sommittelu sopii mainiosti. Lehdenmallisten pajettien päälle kirjoitetut helmivanat on kiinnitetty helmilaakapistolla. Kuva Sanna Lindeman.
- Kuva 88. Atelier Riitta Immosen lyhyessä iltapuvussa kirjonta on sijoitettu hihoihin, joiden alareunaan on kiinnitetty helmihapsurivi. Kuva Kimmo Lindeman.
- Kuva 89. Atelier Riitta Immosen valmistamissa mikroshortseissa on helmilaakapistoin kiinnitetty diakonaalinen ruutukuvio lahkeensuihin. Kuva Kimmo Lindeman.
- Kuva 90. Helmilaakapisto. (Horniblow, 2007, s. 288.)
- Kuva 91. Atelier Riitta Immosen kirjomassa kenkäparissa on helmilaakapistossa yhdistetty keskenään erilaisia helmiä. Kuva Kimmo Lindeman.
- Kuva 92. Atelier Solveig Savolan sinisessä iltapuvussa, on pääntien kirjonnin kukkien terälehdistä osaan laakapistosta asetettu enemmän helmiä, kun välimatka kankaalla olisi vaatinut. Tällä on saatu aikaan kolmiulotteinen vaikutelma. Kuva Kimmo Lindeman.

- Kuva 93. Salon Forsmanin pitkässä iltapuvussa helmilaakapistojen alle on laitettu villalankaa, joka antaa pyöreyttä tasaisesti kirjottujen helmilaakapistojen alle. Lopputulos on onnistunut ja näyttävä. Kuva Ritva Koskennurmi-Sivonen.
- Kuva 94. Atelier Riitta Immosesta peräisin olevassa irtokauluksessa on helmilaakapistoa käytetty muodostamalla pienillä siemenhelmillä kuvio suuremman helmen päälle. Kuva Kimmo Lindeman.
- Kuva 95. Helmirivi. (Horniblow, 2007, s. 289.)
- Kuva 96. Kaksoishelmipisto. (Horniblow, 2007, s. 288.)
- Kuva 97. Atelier Solveig Savolan irtonaisessa puvunosassa, helmipaljettia on käytetty työtä yhtenäistävänä pistona ja elementtinä. Puvunosassa on käytetty monenlaisia helmiä ja sommitteluelementtejä. Kirkkaasta paljetista ja siemenhelmestä muodostuva helmipaljetti pysyy kuitenkin samanlaisena koko työssä. Kuva Kimmo Lindeman.
- Kuva 98. Helmipaljettipisto. (Horniblow, 2007, s. 288.)
- Kuva 99. Tunteettoman valmistajan mustassa puvussa on käytetty kaksoishelmipaljettipistoa. Kuva Kimmo Lindeman.
- Kuva 100. Kuva kaksoishelmipaljettipistosta. (Omin käsin, 3/1967.)
- Kuva 101. Omin käsin -lehti (1/1959) esittelee piirroksessa kolme eri tapaa kiinnittää paljetta kankaalle.
- Kuva 102. Putkihelmirivi. (Horniblow, 2007, s. 288.)
- Kuva 103. Atelier Solveig Savolan, 1960-luvulta peräisin olevassa juhlapuvussa on muodostettu putkihelmirivistä lehtiaiheita kirjontaan. Kuva Kimmo Lindeman.
- Kuva 104. Paljettirivi. (Horniblow, 2007, s. 289.)
- Kuva 105. Marjatta Siistonen on käyttänyt Atelier Riitta Immosen iltapuvussa paljettiriviä täyttämään kuvion keskiosaa. Kuva Kimmo Lindeman.
- Kuva 106. Atelier Riitta Immosen valmistaman boleron helmassa on putkihelmillä muodostettu helmisiksakkia. Kuva Kimmo Lindeman.
- Kuva 107. Helmisiksakki. (Horniblow, 2007, s. 289.)
- Kuva 108. Metallilangat ommellaan kankaan pintaan yleensä sidepistoin. (Bournen, 2007, s. 271.)
- Kuva 109. Kierteiset metallilangat voidaan kiinnittää kankaan pintaan lyhyin vuoropistoin. (Bournen, 2007, s. 272.)
- Kuva 110. Ommeltaessa sidepistot metallilangan kierteiden väliin, ne eivät juurikaan näy. (Bournen, 2007, s. 272.)
- Kuva 111. Atelier Riitta Immosen iltapuvussa kirjoja Marjatta Siistonen on kiinnittänyt kierteiset nyörit kankaaseen sidepistoin. Nyörien aloitukset ja päättelyt hän on piilottanut neuvokkaasti helmien alle. Kuva Kimmo Lindeman.
- Kuva 112. Atelier Riitta Immosen kolmiokauluksessa nyörien päät on piilotettu saumakohtaan. Kuva Kimmo Lindeman.
- Kuva 113. Omin käsin -lehden (3/1959, s.15) esimerkkikuva nyörien kiinnittämisestä luotospistoin kankaalle.

- Kuva 114. Armi Kuuselan vuoden 1952 Miss Universum -puvun on käytetty soutache-nauhaa osana kirjontaa. Kuva Ritva Koskennurmi-Sivonen.
- Kuva 115. Eeva-lehden (1/1956) kansilehden kuvassa on Atelier Riitta Immosen vuonna 1955 itsenäisyyspäivän vastaanotolle presidentinlinnaan valmistama iltapuku. Kuva Volker von Bonin.
- Kuva 116. Givenchyn 1980 vuodelta peräisin olevan jakun selkäosassa soutache-nauhalla ja helmin on luotu upea köynnös- ja lehtiaiheinen kirjonta. Kuva Victor Skrebneski. (Jakobs, 1995, s. 25)
- Kuva 117. Salon Forsmanin iltapuvussa helmet on asetettu vierekkäin, viistosti toisiinsa nähden, kierteisen vaikutelman aikaansaamiseksi. Kuva Ritva Koskennurmi-Sivonen. Laita vain lähikuva soirosta, josta kulmikkaus näkyy.
- Kuva 118. Salon Kaarlo Forsman on asettanut kierteisen efektin aikaansaavat siemenhelmivanat niin, että niiden aikaansaama kuvio kaventaa vyötäröä. Kuva Satu Lahti.
- Kuvat 119. Atelier Nina Bergmannin mustasta villasta valmistettu polvipituinen juhlapuvun pää- ja kädentiet on koristeltu kulta- ja helmikirjonnalla. Kuva Reetta Tervakangas. (Rovio, 2006.)
- Kuva 120. Atelier Nina Bergmannin mustan juhlapuvun kirjonnalla kuvioalueet on luotu kulta- ja pistokirjonnalla. Kuva Ritva Koskennurmi-Sivonen.
- Kuva 121. Christian Diorin valkoisen silkkiorganzapuvun herkkä kirjonta, tulee oikeuksiinsa liikkeessä, jolloin se luo mielikuvan tuulen havinasta kukkakedolla. Kuva Karin L. Willis. (The Metropolitan Museum of Art, 1995, s. 86-87).
- Kuva 122. Vihreän, lyhythelmaisen ja hihattomaan puvun kirjonta on vähäeleisen kaunis. Kuva Kimmo Lindeman.
- Kuva 123. Atelier Riitta Immosen jäänvihreä pitkä iltapuku on valmistettu pak-susta ja tiiviistä silkkigabardiinista. Koristelussa on käytetty kankaasta valmistettuja kangasmoduleja, jotka on erikseen ommeltu pukuun ja helmikirjonta on valmistettu niiden päälle. Kuva Kimmo Lindeman.
- Kuva 124. Atelier Riitta Immosen mustaan jakkuun on valmistettu kirjottu irtopystykaulus sekä irtohihansuut. Kuva Kimmo Lindeman.
- Kuva 125. Tunteittoman valmistajan vihertävässä juhlapuvussa kirjonta kiertää avaraa pääntietä. Kuva Kimmo Lindeman.
- Kuva 126. Atelier Riitta Immosen iltapuvussa kirjonta on asetettu vaakasuuntaiseen vyötärön leikkauslinjaan. Kuva Kimmo Lindeman.
- Kuva 127. Sekundaariaineiston Atelier Solveig Savolan jakkupuvun kirjonnat noudattavat puvun rakenteellisia linjoja, jotka ovat pääasiassa vaakasuuntaisia. Kuva Hannu Koskennurmi-Sivonen.
- Kuva 128. Solveig Savolan Salon Ståhlbergilla kirjomassa iltapuvussa, kirjonta peittää iltapuvun yläosan. Kuva Ritva Koskennurmi-Sivonen.
- Kuva 129. Ulla Berghin mohairneulejakussa virkkausapplikaatio peittää takin koko yläosan. Kuva Ritva Koskennurmi-Sivonen.

- Kuva 130. Atelier Solveig Savolan iltapuvun, takasaumassa sijaitseva vetoketju loppuu noin 10 cm pääntien alapuolelle, jolloin se ei vaikuta kirjonnan toteuttamiseen. Kuva Hannu Sivonen.
- Kuva 131. Madeleine Vionnetin vaaleanpunaisesta silkkisifonkista, vuonna 1931 valmistettu puku on koristeltu kiilamaisilla metallikirjonnoilla. Kuva Patrick Gries. (Golbin, 2009, s. 179.)
- Kuva 132. Salon Kaarlo Forsmanin vaaleassa iltapuvussa on kirjottu kultahelmiä kullanhohtoaiselle silkille. Kirjontamotiivit on asetettu puvun leikkauslinjojen väleihin. Kokonaisuus antaa arvokkaan ja vyötäröä hoikentavan vaikutelman. (Kopisto, 1997, s. 115.)
- Kuva 133. Salon Kaarlo Forsmanin vuodelta 1966 peräisin olevassa pitkässä luonnonsilkkikrepistä valmistetussa iltapuvussa, olkaimesta miltei helmaan asti ulottuva helmikirjonta on sijoitettu puvun sivuihin. (Eeva 5/1967, s. 24.)
- Kuva 134. Diorin kukanmallisin paljetein koristellussa luomuksessa, kirjonta peittää koko puvun. Kuva Ritva Koskennurmi-Sivonen.
- Kuva 135. Lanvinin kirjottu iltapuku vuodelta 1925. Puvun vasemmalta olalta alas vyötärölle levittyvän kirjonnan aiheena on riikinkukko. (Saillard & Zazzo, 2012, s. 133.)
- Kuva 136. Madeleine Vionnetin 1927 vuonna valmistettuun iltapukuun on nerokkaasti luotu strassein ja terässiemenhelmin lantiolta leviävät hämähäkinseittikirjonnat. Kirjontojen alle peittyy puvun sivulta levenevät helmaosat. (Golbin, 2009, s. 149.)
- Kuva 137. Diorin suunnittelemassa ja Rébén kirjomassa, vuoden 1955, iltapuvussa on leikitelty kirjontamotiivin koon vaihtelulla, joka luo vaikutelman todellisuuttakin kapeammasta vyötäristä. (Giroud, 1987, s. 230).
- Kuva 138. Atelier Riitta Immosen näyttävän iltapuvun kirjonnassa kirjonnan teho perustuu kuvion toistamiseen ja rytmiin. Kuva Kimmo Lindeman.
- Kuva 139. Atelier Riitta Immosen tummansininen 1960-luvulla valmistettu iltapuku, jonka pienet hihat on kirjottu hopeanhoitoisesti. Kuva Kimmo Lindeman, 2014.
- Kuva 140. Schiaparellin vuonna 1938 sirkuskokoelmaan suunnittelemassa pitkässä iltapuvussa on porrastetut hihat. Hihojen suunnittelun lähtökohta ovat olleet klovnien asut. Kirjonnan materiaaleina on hopealankaa, sinisiä timantteja ja helmiä. (Blum, 2003, s. 176.)
- Kuva 141. Atelier Riitta Immosen boleromaisen jakun kauluksessa, hihansuisissa ja helmassa toistuvat erilaiset neliömuodot. Kuva Kimmo Lindeman.
- Kuva 142. Atelier Riitta Immosen valmistaman iltalaukun koristenauhojen ympäräkuviot luovat pohjan helmikirjonnalle. Kuva Kimmo Lindeman.
- Kuva 143. Atelier Riitta Immosen mikroskortsien lahkeensuut on koristettu vinoruudukolla. Kuva Kimmo Lindeman.

- Kuva 144. Atelier Riitta Immosen iltapukua koristavat näyttävät, helmikirjotut suunnikkaat. Kuva Kimmo Lindeman.
- Kuvat 145. ja 146. Norman Hartnellin 1950-luvulta peräisin olevassa iltapuvussa suora-kaiteen muotoiset putki-, siemen- ja helmiäishelmin kirjotut kaistaleet noudattavat puvun pystysuuntaisia rakenteellisia linjoja. Muissa puvun osissa kirjonnalla on luotu pintaa. Samansävyinen puvun kangas ja kirjontamateriaalit tekevät kokonaisuudesta tyylikkään, mutta ei liian koreaa, runsaasta helmikirjonnasta huolimatta. Kuva Irwing Solero. (Palmer, 2001, s. 100–101.)
- Kuvat 147. ja 148. Christian Diorin ”Nocturne” puvun loisto perustuu mustilla, valoa taittavilla, siemenhelmillä luotuihin suoriin helmiriveihin. Helmiä on helman suuntaan mentäessä kirjottu harvemmin, jolloin puvun väri tummenee helmaan päin mentäessä. Vaikka puvun malli on jopa hiukan arkinen, antaa kirjonta sille sopivan kontrastin, jolloin lopputulos on hienostunut ja upea. Kuva Irving Solero. (Palmer, 2001, s. 258–259.)
- Kuva 149. Ulla Berghin mohairneulejakun kirjonta-aiheena on kukka- ja lehtikuvio. Kuva Ritva Koskennurmi-Sivonen.
- Kuvat 150. ja 151. Tuntemattoman valmistajan vaaleanvihreässä juhlapuvussa kirjonnaiheena on tyyllitelty kukkakuvio. Kuvio toistuu puvun takaosassa yksinkertaistettuna versiona. Kuva Kimmo Lindeman.
- Kuva 152. Salon Ståhlbergin iltapuvun kanssa yhteen sopivaksi valmistettu iltalaukku on koristettu kukkaköynnöksellä. Kuva Hannu Sivonen.
- Kuva 153. Atelier Solveig Savolan sinisessä juhlapuvussa kirjonnaiheena on trooppinen kukka. Kuva Hannu Sivonen.
- Kuva 154. Diorin vuoden 1952 kukka-aiheisessa Balmyre-puvun kirjonnassa on yhdistetty pisto-, helmi- ja nyörikirjontaa ja käytetty monenlaisia helmiä, paljetteja, lankoja ja nyörejä. (Ernouldt-Gandouet, 1997, s. 23.)
- Kuva 155. Diorin puvun kukka-aiheinen Balmyre-puvun kirjonta leviää yläosasta miltei helmaan. (Saillard & Zazzo, 2012, s. 235.)
- Kuva 156. Atelier Riitta Immosen 1950-luvulta peräisin olevassa irtokauluksessa on puu- tai pensasaiheinen kirjonta. Kuva Sanna Lindeman.
- Kuva 157. Atelier Riitta Immosen iltapuvussa on kukka- ja lehtiaiheinen, jopa paisleykuviomainen kirjonta. Kuva Kimmo Lindeman.
- Kuva 158. Salon Forsmanin kasviaiheinen kirjonta ulottuu koko pituussuunnan. Kuva Ritva Koskennurmi-Sivonen.
- Kuva 159. Balenciagan vuodelta 1960 olevan iltapuvun yläosa hohtaa runsaan kirjoituksen ansiosta. (Saillard & Zazzo, 2012, s. 268.)
- Kuva 160. Atelier Solveig Savolan irtokauluksessa puvun osassa suuret keskuskuviot pysyvät samana ja vaihtelevuutta on luotu kirjomalla keskuskuvioiden välit kirjontakuvioita ja -materiaaleja vaihdellen. Kuva Sanna Lindeman.
- Kuva 161. Atelier Riitta Immosen jakussa samankaltainen kirjonta jatkuu sekä jakun irtokauluksessa, että hihansuissa. Kuva Kimmo Lindeman.
- Kuva 162. Salon Forsmanin vaalean beigessä puvussa on laaja-alaisessa kirjonta-

nassa käytetty pukukankaaseen läheisesti sointuvia sävyjä yhtenäisen kokonaisuuden aikaansaamiseksi. Vaikka kirjonta-alue on laaja, se ei tästä syystä ole liian huomiota herättävä. Kuva Ritva Koskennurmi-Sivonen.

- Kuva 163. Atelier Riitta Immosen mikroshortsien kirjonnän voima, perustuu diakonaaliruudukon toistumiseen lahkeensuun ympäri. Kuva Kiimo Lindeman.
- Kuva 164. Atelier Riitta Immosen 1970-luvulta peräisin olevassa nahkaisessa kivihiilikirjonnalla koristellussa iltalaukussa toistuvat neliönmalliset kirjoitetut moduilit, joiden keskelle on asetettu samanlaiset kukka-aiheiset kuviot. Kuva Sanna Lindeman.
- Kuva 165. Atelier Riitta Immosen iltalaukun kirjontakuviossa vuorottelee kaksi eri kuvioelementtiä. Kuva Sanna Lindeman.
- Kuva 166. Atelier Riitta Immosen jäänvihreässä iltapuvussa vuorottelevat pääkuvio ja selvästi pienempi välihelmi. Kuva Kimmo Lindeman.
- Kuva 167. Atelier Solveig Savolan sinisen juhlapuvun pänttiellä vuorottelevat pääkuvio ja hiukan pienempi välikuvio. Kuva Kimmo Lindeman.
- Kuva 168. Atelier Riitta Immosen boleromaisen jakun jokainen kukkakuvio on yksilöllinen, vaikka jakun geometrinen kirjontakuvioiden voima perustuu niiden vuorotteluun. Kuvat Sanna Lindeman ja Ritva Koskennurmi-Sivonen.
- Kuva 169. Atelier Riitta Immosen valkoisessa iltalaukussa, helmikirjonta seuraa laukkukankaan kukkakuviointia. Kukkakuvion keskelle on asetettu strassi, josta putkihelmin kirjottu kuvio leviää keskipisteestä ulospäin. Kuva Sanna Lindeman.
- Kuvat 170 ja 171. Norman Hartnellin, 1950-luvulta peräisin olevassa iltapuvussa kirjonta nostaa puvun pintastrukturoidun kukkakuvion nerokkaasti esiin. Kuva Irwing Solero. (Palmer, 2001, ss. 140–141.)
- Kuva 172. Ulla Berghin mohairneulejakussa kukkavanat kulkevat pituussuunnassa. Kuva Ritva Koskennurmi-Sivonen.
- Kuva 173. Salon Forsmanin iltapuvussa kasviaihe kulkee etukappaleen pituudelta. Huomioitavaa on, että puku on alunperin ollut yhtenäinen ja sitä on lyhennetty nostaen helmaosaa yläosan alle. Tästä syystä kirjonta jatkuu myös osaksi yläosan alla. Kuva Ritva Koskennurmi-Sivonen.
- Kuvat 174. ja 175. Kevään 1950, Balmainin illallispuvun runsaat helmikirjonnat peittävät alleen puvun leikkaussaummat ja muotolaskokset. Kapeaa vyötärönkohtaa on korostettu nahkavyöllä. Kuva Irving Solero. (Palmer, 2001, s. 262–263.)
- Kuva 176. Tunte mattoman valmistajan vaaleanvihreälle puvulle on helmikirjottu eri vaalean sävyillä. Kuva Kimmo Lindeman.
- Kuva 177. Salon Ståhlhbergin iltapuvulle on kirjottu vaaleansävyisille helmillä kukkia. Kuva Kimmo Lindeman.
- Kuva 178. Atelier Riitta Immosen kaksivärisessä iltapuvussa vaaleat helmet erottuvat puvun alaosan mustalta kankaalta. Kuva Kimmo Lindeman.

- Kuva 179. Tuntemattoman valmistajan puvussa mustat helmet erottuvat mustasta pukukankaasta valon taittuessa niiden pinnalta. Kuva Kimmo Lindeman.
- Kuva 180. Atelier Solveig Savolan mustalle puvulle, mustin helmin valmistettu runsas helmikirjonta. Kuva Kimmo Lindeman.
- Kuva 181. Atelier Riitta Immosen Horoskooppi -iltapuku on valmistettu ”häikäisevänpunaisesta” villasta. Näyttävät koristenauhoin ja -nyöreihin valmistetut kirjonnat on sijoitettu monikerroksisiin hihansuihin. (Eeva 2/1968, s. 89).
- Kuva 182. Atelier Solveig Savolan kaksiosaisen iltapuvun yläosaa koristavat näyttävät kaarevat kuvioaiheet. Kaareva muoto jatkuu yläosan helmassa ja hihansuissa. Kuva Hannu Sivonen.

TAULUKOT

- Taulukko 1. Tutkimusaineiston puvut ja asusteet valmistusajankohdan mukaan.
- Taulukko 2. Tutkimusaineiston pukujen ja asusteiden määrät ateljeiden mukaan.
- Taulukko 3. Tutkimusaineiston puvut ja asusteet mallin mukaan.
- Taulukko 4. Tutkimusaineiston puvut ja asusteet päämateriaalin mukaan.
- Taulukko 5. Tutkimusaineiston puvut ja asusteet päävärin mukaan.
- Taulukko 6. Tutkimusaineiston pukujen ja asusteiden kirjonnat kirjontatekniikan mukaan.
- Taulukko 7. Tutkimusaineiston pukujen ja asusteiden kirjojat.
- Taulukko 8. Tutkimusaineiston pukujen ja asusteiden kirjonnat paikan mukaan.
- Taulukko 9. Tutkimusaineiston pukujen ja asusteiden kirjoitusten kuvioiden aiheet.

LIITTEET

- Liite 1. Analyysirunko
- Liite 2. Kuvakollaasit 1–23 tutkimusaineiston puvuista ja asusteista kirjoitukseen
- Liite 3. Graafinen esitys avainsanapilvi analyysiohjelman koodeista

ANALYYSIRUNKO

Yleiset tiedot:

- Salonki/Atelier

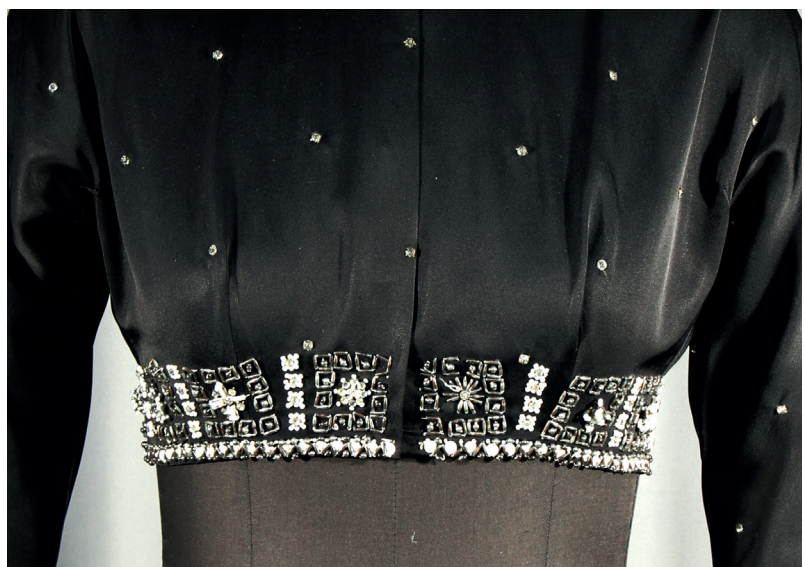
Puvun tiedot:

- valmistusvuosi
- puvun malli
- puvun väri
- puvun materiaali

Kirjonnan tiedot:

- kirjonnan paikka/sommittelu
- kirjonnan laajuus
- muoto/muodot
- rakenne
- kirjonnan väri
- materiaali/t
- valmistusmenetelmät

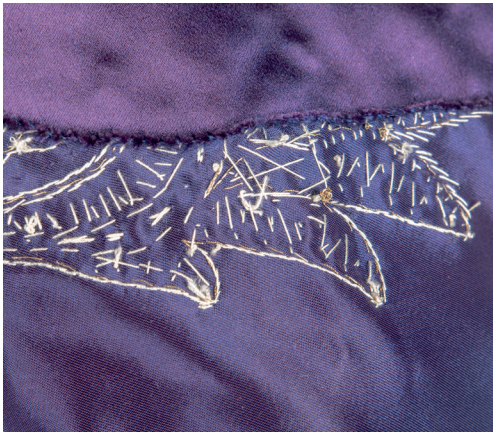
Atelier Riitta Immonen, boleromainen jakku 1940-luvulta.



Atelier Riitta Immonen, irtokaulus 1950-luvulta.



Atelier Riitta Immonen, iltapuku 1950-luvulta, kirjoja Marjatta Siistonen.



Atelier Riitta Immonen, iltapuku- ja laukku 1960-luvulta, kirjoja Marjatta Siistonen.



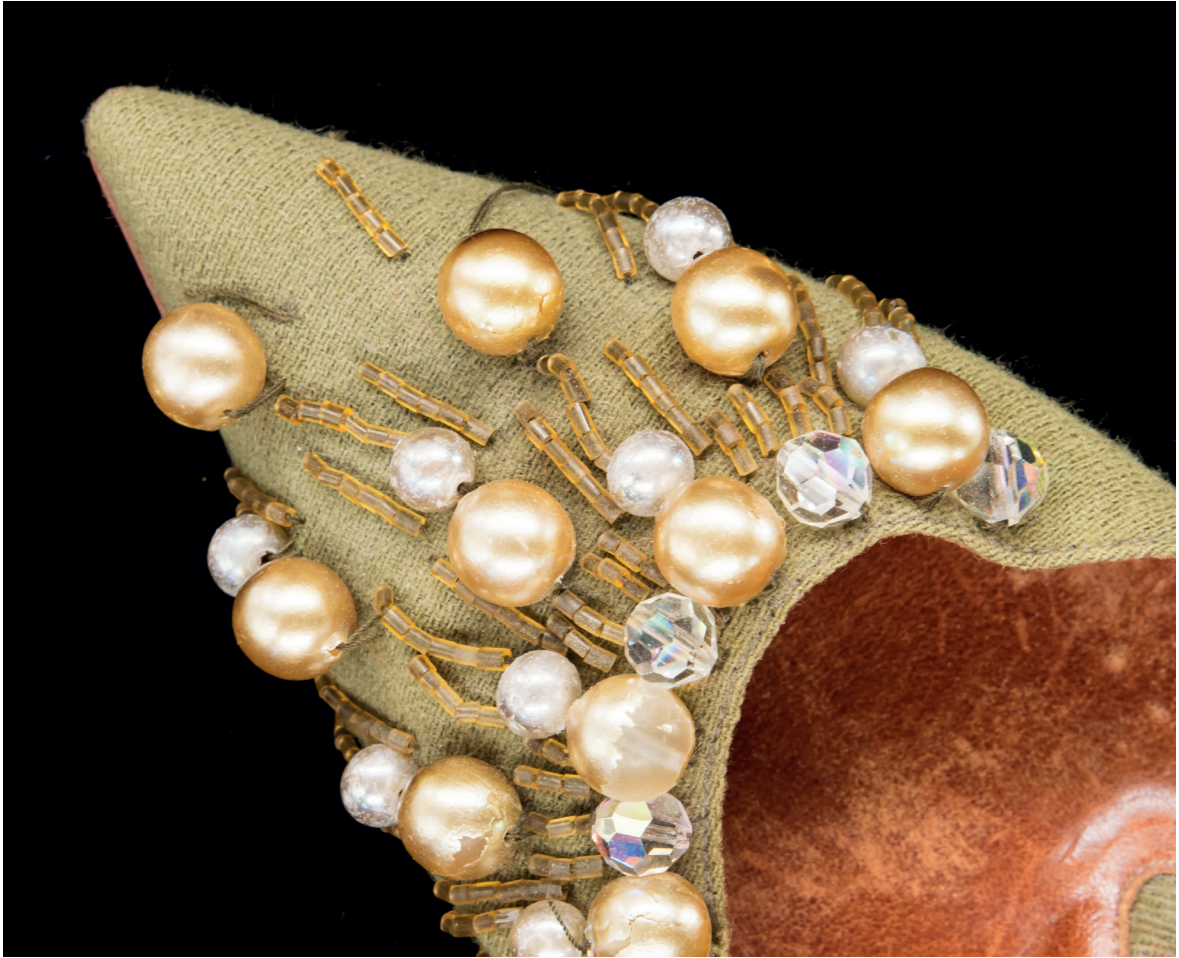
Atelier Riitta Immonen, iltalaukku 1960-luvulta.



Atelier Riitta Immonen, korkokengät 1960-luvulta, kirjoja Marjatta Siistonen.



Atelier Riitta Immonen, korkokengät 1960-luvun alkupuolelta, kirjoja Marjatta Siis-tonen.



Atelier Riitta Immonen, iltapuku 1960-luvulta, kirjoja Eva Taimi.



Atelier Riitta Immonen, jakku 1960-luvulta.



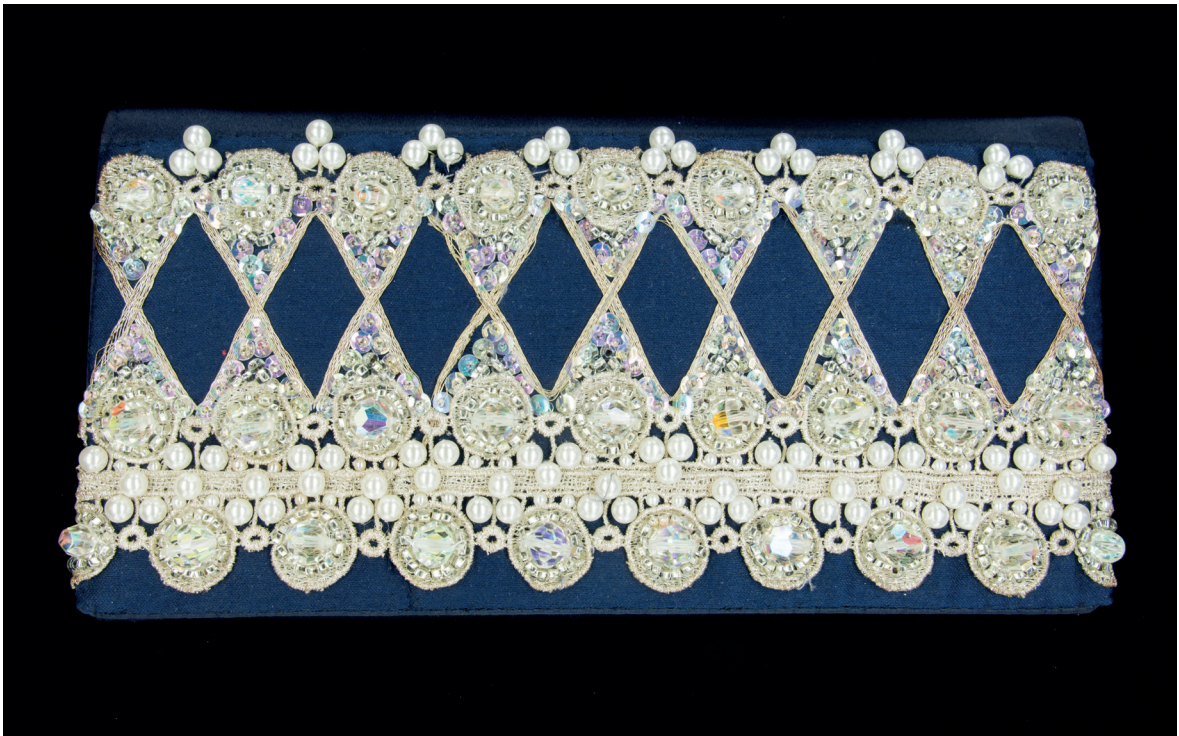
Atelier Riitta Immonen, juhlapuku 1960-luvulta, kirjoja Marjatta Siistonen.



Atelier Riitta Immonen, iltalaukku 1960-luvulta, kirjoja Marjatta Siistonen.



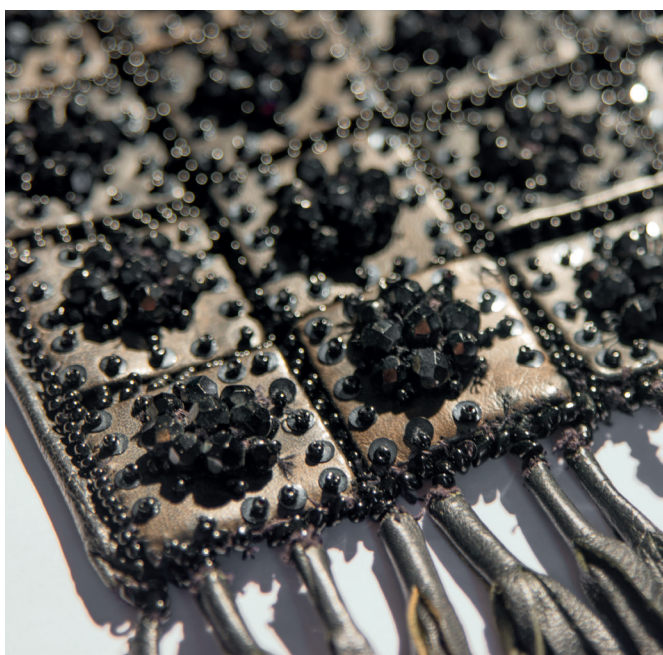
Atelier Riitta Immonen, iltalaukku 1960-luvulta, kirjoja Marjatta Siistonen.



Atelier Riitta Immonen, mikroshortsit 1970-luvulta, kirjoja Marjatta Siistonen.



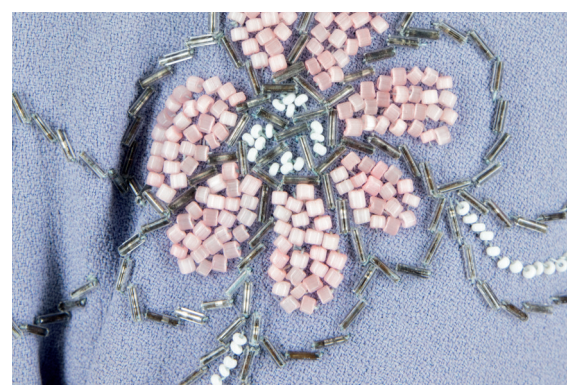
Atelier Riitta Immonen, iltalaukku 1970-luvulta, kirjoja Marjatta Siistonen.



Salon Ståhlberg, iltapuku 1940-luvulta, kirjoja Solveig Savola.



Salon Ståhlberg, iltapuku 1940-luvulta, kirjoja Solveig Savola.



Atelier Solveig Savola, iltapuku 1960-luvulta.



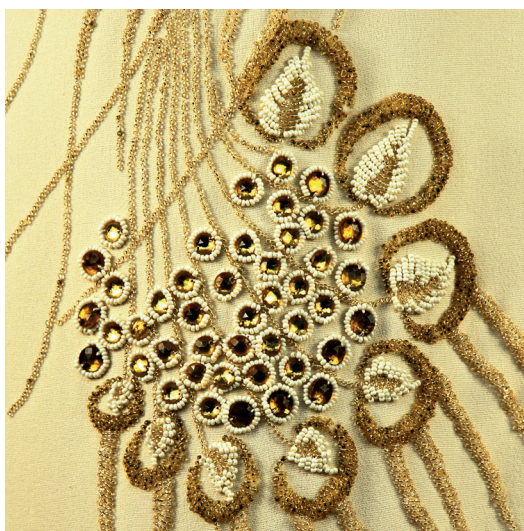
Atelier Solveig Savola, kirjottu käyttämättä jäänyt puvun osa, 1960-luvulta.



Atelier Solveig Savola, iltapuku 1960-luvulta.



Salon Kaarlo Forsman, iltapuku 1960-luvulta.



Neulottua-stickat Ulla Bergh, takki vuodelta 1967.



Tuntematon valmistaja ja valmistusajankohta.



Tuntematon valmistaja ja valmistusajankohta.



11 kpl motiveja 1940-luku 1940-luvun loppu 1950-luku 1950-luvun loppu 1960-luku 1960-luvun alkupuoli 1967 1971 3/4 hihainen, lyhyt puku

Atelier Riitta Immonen Atelier Solveig Savola Immosen henkilökohtainen jakku Salon Forsman Salon

Ståhlberg Taidekutomo Ulla Bergh, Neulottua - stickat Tuntematon valmistaja aloitus- ja päättelysolmut aputikkaukset, avara V-päätte avoimen selkään reuna

boleroomainen jakku boleron etu- ja takaosa boordi diakonaalisuus ei kirjontaa puvun takapuolella ei tietoa tukimateriaalista ei tukimateriaalia epäsymmetrisesti siemenhelmistä kirjotto

pohja erilaiset helmet samassa helmivanassa erilaisia koristenauhoja yhdistetty pinnaksi etupisto geometrinen aihe ja kukkakuvio **geometrinen**

kuvio harmaa helmassa 29 kpl kirjontamoduleja helmassa vinoneliön koko 5,5 cm x 7,0 cm helmet muodostavat kaarevia janoja helmet pujotettu ensin lankaan ja sitten

täyteen yli kankaaseen helmet riveissä, joiden suuntaa muunneltu kolmiulotteisuuden aikaansaamiseksi helmi, jossa reikä keskellä, iso helmi, pyöreä, pieni **helmi- ja**

nauhakirjonta helmiä aseteltu viistoon toisiinsa nähden, kiertyvä efekti helmiä kiiltävä pinta **helmihapsu** helmijono

helmijono/helmilaakapisto/lazy squaw helmikaistale pääntien reunassa **helmikirjonta** helmilaakapisto helmipaljetti

helmipaljettihapsu **helmipisto** helmisaksaki helmitupusut kiinnitetty koristenauhan alareunoihin helmivana kulkee isojen helmien läpi helmivanojen alla täytettä, ydinlanka helmiä runsaammin jonossa,

kun mitä pisto olisi vähimmillään vaatinut, kohooa kankaan pinnasta helmiäinen helmiäishelmi pisara helmiäishelmi, epäsymmetrinen, pyöreähkö, iso **helmiäishelmi, iso**

helmiäishelmi, keskikoko helmiäishelmi, pieni helmiäiskehäpohja

helmiäisvalkoinen hihansuu hihat hihat, lyhyt puku hopea hopeapunos hopeinen valmis ornamenttinauha

hopeisesta valmista ornamenttinauhasta leikattu motiivi horisontaalinen huomio keskelle huomio pääntielle, kämmeniin ja vyötäröön iltalaukku irtokaulus isot pisarat puvun etuosassa kahdessa

limittäisessä rivissä jakotus jakun alareuna jakun helman ympäri jakun hihansuut ja kaulus jokainen helmi kiinnitetty erikseen vinoneliöön jokaisen neliökuvion sisus yksilöllinen kaarevat muodot kaitale kaksi motiivia

kaksi nauhaa yhdistetty keskeltä kaksinkertainen ompelulanka kaksiosainen, pitkä iltapuku kaksoishelmipaljetti kasviaihe kauluksen

alareuna kauluksessa helmiä neljässä rivissä kaventava vaikutus keltainen keltainen kaksinkertainen ompelulanka keltakultaiset suurehkot strassit kengän päälliosia ketjuvirikkaus kietausmallinen yläosa

kirjoja Eva Taimi kirjoja Margareta Kuntzi kirjoja Solveig Savola kirjonnalla luotu pintaa kirjannon tausta

peittyä muotokaitaleen alle kirjannon väri mukailee puvun väriä kirjonnat valmistettu erillisille kangaspohjille kirjonta ei näy nurjalle puolelle kirjonta jatkuu

takasauman yli, huomi! vetoketjuratkaisu kirjonta kiinnitetty huolellisesti kirjonta koko neuletakilla kirjonta laukun etulapassa kirjonta näyttävä, mutta mittasuhteiltaan niukahko kirjonta osassa ukoreunoja kirjonta rakennettu

koristenauhoista tehdyn pohjan päälle kirjonta rikkoonutun haara osasta kirjonta seuraa puvun ukoreunaa kirjonta-alueen muoto myötäilee pääntien muotoa **kirjontapistot**

näkyvät nurjalle puolelle kirjottu suoraan asuun **kirkas** kirkastava tehosteväri kivenmuotoinen helmi kobeliini koko puvun

etusosan oikea puoli pituussuunnassa kolme erilaista helmirykelmää toistuu kolmiulotteisuus kookas, kovera paljetti koristenauha kierteellä, valkoinen koristenauha kiinnitetty ensin, helmikirjonta sen päälle

koristenauha lenkkejä koristenauha, paksu, kulta koristenauha, valkoinen koristenauhalla rajattu kuviodien ääriviivoja koristenyöri harsittu kiinni koristenyöri, ohut, kulta koristenyöriille jäljitelty lehtiäiheen suonitusta

korostaa ja avartaa pääntietä korostaa käyttäjän kasvoja korostaa käyttäjän pituutta korostaa puvun perusleikkauslinjoja, jättäen ne vapaiksi korostaa

puvun pääväriä korostevärit kristallihelmi, kapea, pitkä kristallihelmi, pieni kristallihelmi, pitkänomainen kristallihelmi, pyöreä, iso **kristallihelmi,**

pyöreä, keskikoko kristallihelmi, pyöreä, pieni **kukka- ja lehtiaihe** kukka-aihe kullanhohtoinen satiini irtokauluksessa ja -hihansuissa

kulta kultainen koristenauha kultakuvionauha kultalankaanappi kultanyöri kultanyöri kierteellä kunkin mohairlangan sävyinen tai musta kiinnityslanka kuuluu yhteen

iltapuvun kanssa kuvio levittää kädenteltä kuvia muunneltu kulmaan sopivaksi kuvio toistuu kirjonnassa vapaasti kuvion peilautuminen kuvion ääriviivat rajattu harmailta putkihelmillä kuviot

harsittu ompelulangalla jäljikkäteen kiinni neuletakkiin lahkeensuut lasihelmi, epäsiällönnöllinen muoto lasihelmi, pisanarimuotoinen laukun etuosa lehtipaljetti leveä kaistale litteä,

pyöreä helmi lyhyt iltapuku lyhyt jakku, valehihoilla ja -kauluksella lyhyt puku lähipastellisuusvyyt sekä valkoinen tehosteväri lähisävy ja korosteväri lähisävy ja vastaväri lähisävyharmonia lähivärit ja -sävyt metallilanka

mielenkiintoinen, koska vaihtuva kuvio mikrosortit moduli kirjominen mohairlanka mohairekoitteinen villalanka mukailee kankaan kuviota mukailee puvun väriä sekä tummempi korosteväri muotokaitale, ei varsinaista

tukikangasta muovihelmi, sininen musta musta kaksinkertainen ompelulanka musta ompelulanka musta vuorikangas muusta kuvioista erillinen helmikuja kirjotto viimeisenä, tausta näkyy neulejakku

nurjapuoli huoliteltu kaitaleella nyöri harsittu harvakseltaan kiinni näyttävä kirjonta osa helmistä kiinnitetty suoraan pukuun paisley-kuvion kaltainen paksut, miltei kolmiulotteiset kirjonnat paljetti, läpikuultava paljetti,

muotoiltu **paljetti, sileä** paljetti, vekeillä paljetitirvi pelkistetty persikka pienet helmet kehystävät isoa helmeä pienet siemenhelmet kiinnittävä

lanka, menee ison erikseen kiinnitetyn keskihelmen läpi pintakuviotu kangas pisarahelmi pisanarmallinen, roikkuva strassi pisanarimuotoinen kristallihelmi pistojen

säännönmukaisuus kiinnitettävien materilaalien rytmin mukaan pitkä iltapuku pitkät risteilevät vanat pronssi **putkihelmi**

putkihelmi, lyhyt putkihelmirivi puu-/pensasaihe puvun värin mukainen ompelulanka puvun ylä- ja alosan leikkaus puvun yläosa pylväsvirikkaus pyrkimys symmetrisyyteen puolien välillä pyöreähköt muodot

pääntie pääntie & hihansuu pääntie ja helma pääntie, vasen pääntiellä 23 kpl motiveja pääntiellä ja helmassa vihreä organza pukukankaan päällä pääntiellä vinoneliö 4,5 cm x 6,5 cm pääntietä korostava liikkeen

suunta pääväri haalea beige pääväri jäänvihreä pääväri kellertävän beige pääväri olivinvihreä pääväri siniharmaa pääväri sininen pääväri tummansininen

pääväri vaaleanpunainen pääväri vaaleanvihreä pääväri valkoinen pääväri violetti pääväri yönsininen päävärit musta-valkoinen raidallinen paksu nyöri rakenteellisen linjan mukainen

koristelu riikinkukon sulka roosa runsas erilaisten materiaalien käyttö runsas kirjonta runsas kirjonta, suhteellisen pienellä alueella ruskea ryhti **rytmi** samaa sävyämaailmaa kun pääväri saman motiivin

toistaminen eri taustoilla samanasteinen värisävy, vaikka eri väri samankaltaisuutta vastakkaisilla puolilla samankeskisyys sametti **satiini** sidottu nauhaornamentti **sidottu**

reunaornamentti siemenhelmet kiinnitetty viistoon toisiinsa nähden siemenhelmet ommeltu kehäksi keskihelmen ympärille siemenhelmi kiinnitetty paljetin päälle

siemenhelmi, keskikoko siemenhelmi, pieni

siemenhelmistä muodostuu kultanyöri ympärille lehtiä tai marjoja silkki villasekoite, clogue silkkipigardiini sininen siro, ilmava kuviointi strassi, iso strassi, pieni strassin kiinnitys kankaan läpi

suora, ympäri kiertävä ornamentti symmetrisyys säteittäisyys **toisto** tukimateriaali, jonka päälle kirjonta on rakennettu tummanharmaa tummankeltainen tummat murettut sävyt korostavat

murettua pääväriä tulessa huojuva heinä tyylikäs ja eleeton vaalea ompelulanka vaaleanpunainen ompelulanka vaaleat pastellisävyt vaaleat, korostevärit valkoinen valkoinen

hohtava valkoinen ja harmaa ompelulanka **valkoinen ompelulanka** valmiin hopeisen koristenauhan osa valmiskengät valmistusvuosi ei

tiedossa valua vaikutelma **vapaapistot** vastaväri ja korostusväri vie huomion vyötäröltä ja lantiolta vihertävä ompelulanka vihreä viistot helmijonot jätetty

hiukan löysiksi, kolmiulotteisuuden aikaan saamiseksi villa-puuvillasekoite? villaneulos vinoneliöt virkkauspilkaatio **vuorottelu** vyötärölinjan yläpuoleen leikkaus vyötärönauha?

värikontrasti yksilölliset kuviot yksinkertainen leikkaus mahdollistaa kirjannon koko matkalle yksinkertainen ompelulanka yksinkertaisempi kuvio selän puolella yksittäin

kiinnitetyt helmet yksittäinen koristenauha osana kirjontaa yksittäiset isot helmet kiinnitetty ensin yllätyksellinen ympyrämuodot zibelin